L'ÉDUCATION MUSICALE

REVUE MENSUELLE

17e Année - Nouvelle Série N° 82 - Novembre 1961

SOMMAIRE

ADMINISTRATION
36, Rue Pierre-Nicole, PARIS-Ve
ODE 24-10

CONDITIONS GÉNÉRALES :

ABONNEMENTS

La Revue ne paraît pas pendant les mois d'août et de septembre. Le montant de l'abonnement est fixé à N.F. 15 *(étranger : N.F.* 18) *à envoyer par chèque postal à : M. A. MUSSON,* 36, *rue Pierre-Nicole, Paris-5e - C.C.P. Paris* 1809-65.

VENTE AU NUMERO

Les numéros de l'année en cours (1) *et ceux de l'année précédente sont détaillés au prix de N.F.* 2,25; *ceux des années antérieures au prix de N.F.* 1,75.

(1) *L'année en cours est l'année scolaire, c'est-à-dire* 1er *octobre au* 1er *juillet.*

1° *Tout changement d'adresse doit être accompagné de la somme de* 50 *francs* (0,50 *N.F.*)

2° *Une enveloppe timbrée doit être jointe à toute correspondance impliquant réponse.*

3° *Toute nouveauté (livres, solfèges, etc.) est à envoyer* 36, *rue Pierre-Nicole, Paris-5e.*

4° *Les manuscrits ne sont pas rendus.*

5° *Les personnes désireuses d'adresser un article à l'E.M. doivent le soumettre au préalable au Comité de Rédaction.*

6° *Ces articles n'engagent que leurs auteurs.*

7° *Les numéros voyagent aux risques et périls du destinataire.*

EXAMENS ET CONCOURS

EPREUVES 1961

ETAT - 1er Degré

Dictée



*
**

Histoire de la Musique

Dégager les aspects essentiels de l'évolution de la musique pour clavier au XVIIIe siècle, en France et dans les pays germaniques.

Composition Française

A propos de l'évolution de l'art à travers les âges, Vincent d'Indy écrit :

« Comme le monde, comme les peuples, comme les civilisations, comme l'homme lui-même, l'art traverse de successives périodes de jeunesse, de maturité, de vieillesse, mais il ne meurt jamais et se renouvelle perpétuellement. Ce n'est pas un cercle fermé, mais une spirale qui monte toujours et toujours progresse ».

Quelles réflexions vous suggèrent ces lignes ?

Harmonie



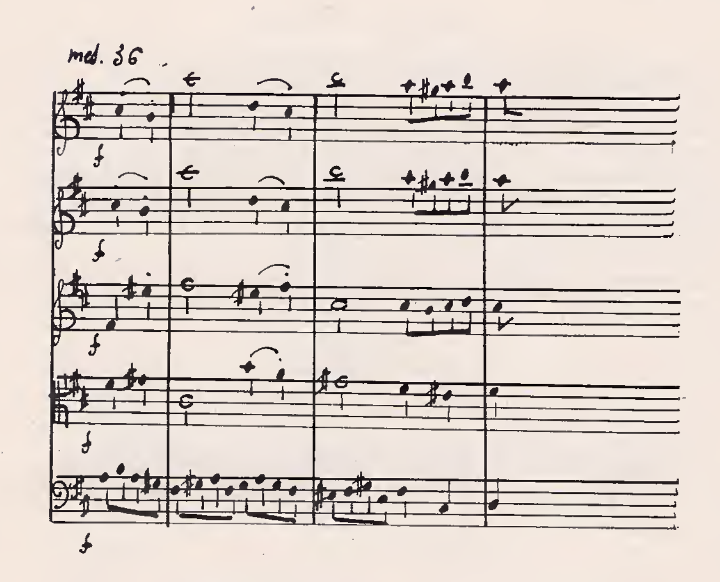
ETAT - 2e Degré

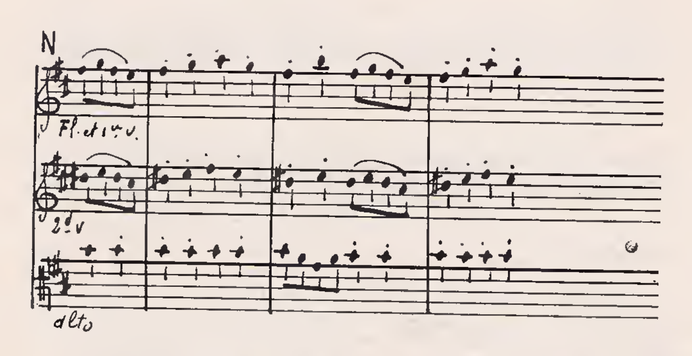
Composition sur un sujet d'Histoire de la Musique dans ses rapports avec l'Histoire Générale

Paris a été à plusieurs reprises la capitale de la civilisation occidentale dans tout ou partie de ses manifestations. Quand se situent, à votre avis, ces moments de rayonnement ? Essayer de les expliquer.

J.-S. BACH : 2ème SUITE EN SI MINEUR (1)

par A. MUSSON



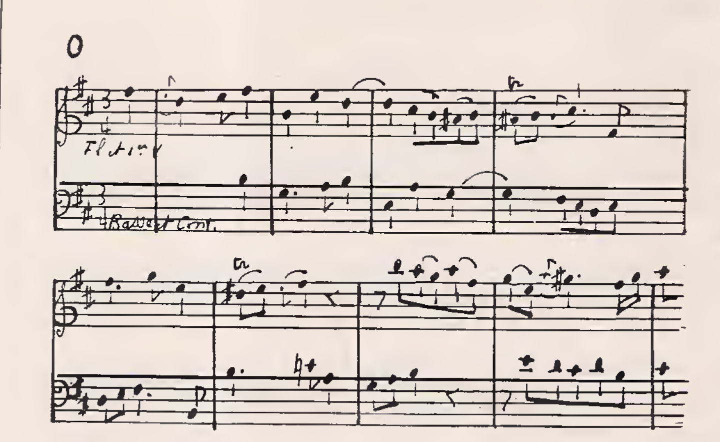


3. *SARABANDE*. Mouvement lent de la Suite et à trois temps, la Sarabande fut pratiquée en Espagne au XVIe siècle; objet d'un interdit sous le règne de Philippe II, elle est introduite à la cour de France à la fin du XVIe et prend alors, un tour solennel et compassé. Elle connut un grand succès et ne tarda pas à pénétrer la musique instrumentale et à devenir un des éléments fondamentaux de la Suite.

Celle que Bach inséra ici est constituée normalement par deux reprises de 16 mesures chacune : la première évolue du ton initial, immuablement si mineur, vers sa dominante, fa dièse; la seconde part de ce ton pour revenir au ton initial.

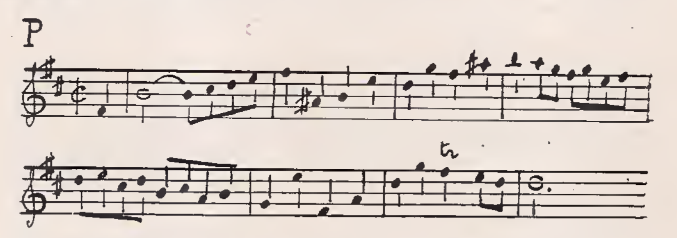
La longue phrase mélodique (O) qui sert d'élément thématique, phrase intensément expressive, est traitée en canon entre les deux instruments supérieurs et les basses. Second violon et alto complètent l'harmonie avec une écriture en contrepoint fort aisée. D'un bout à l'autre du morceau, les sonorités vibrantes, colorées et chaudes, situent le caractère spécifique de la Sarabande, singulièrement dans les mesures 12 à 14, 23 à 24 par exemple.

4. *BOURREE I et II*. Deuxième danse d'origine française dans l'œuvre étudiée, la bourrée fut connue comme danse de cour au milieu du XVIe siècle et s'introduisit dans la Suite cent ans plus tard environ.



On sait qu'à l'époque des danses dansées, les airs se répétaient autant de fois que l'exigeait le nombre des danseurs. Pour éviter la monotonie que pouvaient engendrer les répétitions successives d'un même air, on en vint à « doubler » les airs de danse; les instrumentistes ornèrent alors de toutes sortes de fioritures l'air initial, puis les compositeurs, réagissant contre les excès que cette façon de faire provoquait, écrivirent eux-mêmes leurs doubles. L'usage s'est maintenu dans la Suite et entraîna les « Secondes danses », c'est ainsi que l'on voit souvent deux pièces de même nature précisées : I et II, l'exécution terminant obligatoirement par le retour à I.

La bourrée peut être à 2 ou à 3 temps. Celle-ci, à C barré, comprend deux reprises d'inégale longueur et jouées deux fois chacune : 8 mesures pour la première, 16 pour la seconde. L'évolution tonale part de si mineur, conduit au relatif Majeur RE à la fin de la première reprise et revient ensuite par plusieurs tons voisins, au ton initial. Le thème (P), net et franc, à la flûte et au 1er violon, est, cette fois, accompagné harmoniquement pour souligner le caractere martelé et quelque peu pesant de cette danse véritable que Bach rend plus vibrante par une impétueuse ascension dans les mesures 17 à 20.

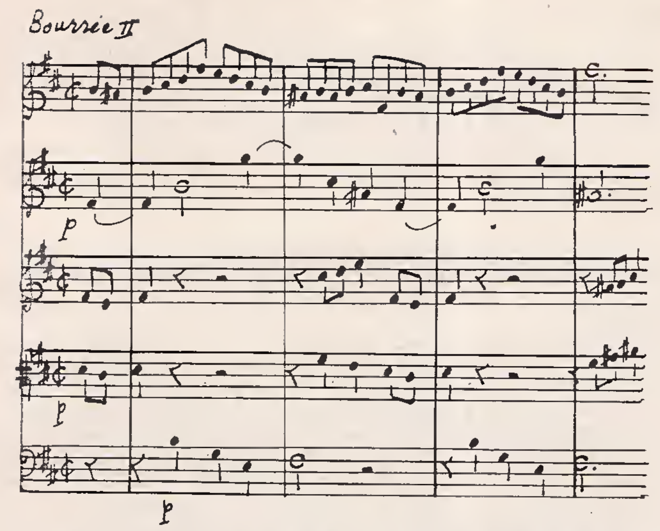


La seconde bourrée, bien plus stylisée et symphonique, s'éloigne du caractère de danse dont elle ne garde que le mouvement et la carrure; elle joue le rôle du trio dans le menuet. Son écriture s'aère par de nombreux silences et ce discret accompagnement soutient avec beaucoup de finesse la guirlande de croches déployée par la flûte, retrouvant un rôle de soliste perdu depuis l'allegro initial.

Le morceau s'achève par le retour obligatoire à la première bourrée jouée cette fois sans reprises.

---

(1) Voir E.M. n° 81 d'octobre 1961.



5. *POLONAISE*. Cette danse nationale polonaise, à 3/4 et de mouvement modéré, connut une étonnante fortune en Europe dès qu'elle eut franchie les frontières de son pays d'origine. Comme le menuet, elle pénétra bon nombre de formes musicales et l'on sait quelle place les romantiques, comme Chopin et Liszt, lui ont réservé dans leurs œuvres.

Seule pièce du genre que Bach ait introduite dans ses quatre « Suites pour orchestre », celle-ci comprend un véritable double orné dans la plus pure tradition du genre.

Comme les morceaux précédents, cette danse comprend deux reprises jouées deux fois chacune; l'évolution tonale, en tous points semblable à celle de la Bourrée précédente, va de si mineur à RE Majeur et revient à si Le thème (Q), solide et puissant, a la flûte et au 1er violon se déploie en une alternance de *f* et *p* sur un accompagnement régulier en croches piquées. Le même thème alimente la seconde reprise, mais sa transposition en RE, le plaçant à une tierce au-dessus de ce qu'il était tout à l'heure, donne à cette seconde reprise une puissance accrue et une sonorité remarquablement lumineuse.



Le double, formé de deux courtes reprises de quatre mesures chacune, ne met en présence que flûte et basse. Cette dernière énonce intégralement le thème de la Polonaise. La flûte, au-dessus, le pare d'une arabesque fluide et immatérielle.



Comme pour la Bourrée, l'exécution demande après ce double, le retour à la Polonaise initiale.

6. *MENUET*. De toutes les pièces de la Suite, seul, le Menuet, lui aussi d'origine française, subsista dans la forme Sonate.

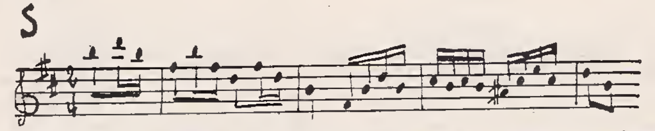
On en connaît l'architecture qui n'est autre, d'ailleurs, que celle des pièces déjà analysées : a) menuet proprement dit formé de deux reprises; b) trio pareillement construit; c) retour au menuet initial.

Celui que Bach introduisit dans cette Suite se réduit au menuet initial, il ne comporte ni trio, ni retour au menuet. La première reprise va du ton principal au ton de la dominante; la seconde parcourt le chemin inverse.

Le thème (R), gracieux, confié à la flûte et au 1er violon engage quelques mouvements imitatifs aux instruments accompagnants, lesquels, cependant, se bornent presque toujours à marquer par des noires le rythme dansant de la pièce. La seconde reprise comporte en son milieu une belle et profonde modulation au relatif majeur : RE.



7. *BADINERIE*. Qui ne devinerait, au simple énoncé de ce titre, l'origine du genre ? D'une remarquable vivacité, ce morceau, comme les précédents, comprend deux reprises. Le thème (S), fulgurant, à la flûte, déroule ses arabesques sur un accompagnement léger et staccato. La première reprise conduit à la Dominante, la seconde revient à la tonique.



Le pouvoir émotionnel de la musique, le plaisir artistique qu'elle procure échappent à toute analyse.

Que celle-ci, si sèche soit-elle, aide au moins à mieux pénétrer les secrets d'un langage, à mieux admirer et comprendre comment, en respectant une architecture, les règles qu'elle impose, un des plus grands créateurs a su conserver intact le message dicté par son imagination et comment, en alliant d'instinct sensibilité, raison et logique, il a donné ici comme toujours, l'œuvre d'art totale et parfaite.

C. M. WEBER : LE FREISCHUTZ (Ouverture)

par René KOPFF

Partition :

Partitions de poche : Eulenburg, Heugel, etc.

Discographie :

Nombreux enregistrements faciles à trouver. Nous recommandons pour illustrer Weber dans une discothèque scolaire le disque 17 cm, 45 t. Philips, Classiques pour tous, 400.019 AE, avec les Ouvertures du *Freischutz* et d'Obéron. RCA : 800201. Voix de son Maître : ALP 1752-54 (intégrale). Deutsche Gr. : LPM 18639-40 (intégrale).

Le musicien :

Le père de Weber, d'un caractère instable, était successivement officier, chambellan, maître de chapelle et enfin directeur de théâtre. Il voyagea avec sa famille nombreuse dans toute l'Allemagne. Il va de soi que dans ces conditions le jeune Carl-Maria (1786-1826) n'a pas profité d'une instruction régulière et suivie. Aussi eut-il les maîtres les plus divers dont les plus notoires étaient Michel Haydn (le frère de Joseph) et l'abbé Vogler. Malgré cette vie errante et profitant de l'expérience paternelle, à 14 ans déjà le jeune Weber se sentit assez mûr pour essayer de composer ses premiers opéras. Après plusieurs tournées de concert où il se montra excellent pianiste, il obtint à 18 ans déjà la direction de l'Opéra de Breslau (1804). Après des années mouvementées qui le menèrent à Stuttgart, Frankfort et Darmstadt, il devint chef d'orchestre à Prague, puis à Dresde (1816). C'est là qu'il composa son chef-d'œuvre, le *Freischutz,* donné avec un vif succès à Berlin en juin 1821 (l'ouverture et de nombreux passages ont été bissés), puis *Euryanthe* en 1823. En 1825-26, malgré un état de santé déplorable, il acheva *Obéron* qui connut un immense succès à Londres. Weber dirigea lui-même les douze premières représentations et mourut brusquement en juin 1826. C'est Richard Wagner qui obtint et organisa en 1844 le transfert des cendres de Weber à Dresde.

En dehors des opéras déjà cités on apprécie de Weber un certain nombre de pièces brillantes pour le piano, de la musique de chambre, 2 symphonies, des concertos, des ouvertures, des chœurs, des Lieder, des airs et 3 messes. Nos jeunes élèves aiment bien entendre *l'Invitation à la Valse,* orchestrée par Berlioz.

Importance de Weber :

En Weber nous admirons un des représentants les plus attrayants du jeune romantisme allemand. Mais alors que le romantisme de Beethoven, Schubert, Schumann se manifeste surtout dans la musique symphonique et dans le lied allemand, la mission d'innovation de Weber s'accomplit dans le cadre de la musique dramatique. Il est le génie de l'opéra romantique. Ce que n'ont pu atteindre ni Mozart avec sa *Flûte enchantée,* ni Beethoven avec *Fidelio,* Weber l'obtint avec le *Freischutz* : il brisa la prépondérance de l'opéra italien en Allemagne. Avec *Euryanthe,* puis *Obéron,* il alla même plus loin, déjà au-devant de l'histoire, en annonçant dans ses principes essentiels le drame musical wagnérien. Ne dit-il pas lui-même que l'opéra idéal doit être « une œuvre d'art complète, dans laquelle toutes les parties et tous les apports des différents arts utilisés, disparaissant et se confondant les uns dans les autres, forment un monde nouveau... »

LE FREISCHUTZ : sujet :

C'est un opéra-comique en trois actes, composé sur un médiocre livret de Friedrich Kind, qui a tiré le sujet du « Gespensterbuch » (livre de Esprits), un recueil de légendes fantastiques d'Apel et Laun, lui-même inspiré d'une publication de 1729 intitulée : Entretiens du Royaume des Esprits.

C'est l'histoire du jeune chasseur Max qui, pour obtenir la main de sa fiancée Agathe, devra sortir vainqueur d'un concours de tir. Dans son désarroi il se laisse entraîner par le mauvais valet de chasse Caspar vers la Gorge aux loups, où il se procure, grâce à l'aide du démon Samiel, sept balles infaillibles, dont la dernière pourtant doit rester soumise à la volonté du diable. Contrairement à la légende primitive, dans l'opéra le dénouement est heureux, puisque cette balle, que le mauvais sort destine à Agathe, est déviée et va frapper à mort le suppôt du diable Caspar.

LE FREISCHUTZ : la musique :

Romantique par son sujet, le *Freischutz* l'est autant et même plus par la musique de Weber. On y retrouve le sentiment de la nature et du folklore ainsi que l'amour du fantastique qui sont les caractères mêmes du romantisme. Mais laissons la parole à Weber lui-même pour savoir quel était son principal souci. Dans une lettre à J. Chr. Lobe, il écrit :

« Dans le *Freischutz* il y a deux éléments principaux qu'on reconnaît à première vue : la vie des chasseurs et l'action des forces démoniaques que personnifie Samiel. J'avais donc à chercher d'abord, lors de la composition, la couleur sonore et orchestrale caractéristique de chacun de ces deux éléments. Je tâchais de conserver cette couleur, non seulement là où le poète a indiqué l'un ou l'autre de ces éléments, mais aussi partout où elle pouvait produire quelqu'effet. La couleur orchestrale, l'instrumentation pour la vie des chasseurs et la forêt était facile à trouver : ce sont les cors qui la fournirent. La difficulté consistait donc dans l'invention, pour les cors, de mélodies nouvelles qui devaient être simples et populaires. A cet effet, je parcourus les mélodies populaires, et c'est à l'étude zélée de celles-ci que je dois la réussite de cette partie de mon entreprise. Je n'ai même pas hésité d'employer certains passages de ces mélodies presque textuellement (voir la mélodie des cors au début de l'ouverture, le chœur des chasseurs et le chœur des jeunes filles, etc.).

Mais la partie la plus importante pour moi furent les paroles de Max : « Doch mich umgarnen finstere Mächte » (mais des forces ténébreuses m'enlacent). C'est ce passage que je devais rappeler le plus souvent possible à l'auditeur par la mélodie et la couleur orchestrale. Bien souvent le texte m'en proposa l'occasion; mais bien souvent aussi, même là où le poète ne l'indique pas directement, je fais comprendre par ce thème que des forces démoniaques mènent le jeu. J'ai longuement et amplement réfléchi et cherché quelle sonorité principale pouvait le mieux convenir à cet élément sinistre. Naturellement ce devait être un timbre sombre, obscur, donc les régions les plus graves des violons, des altos et des basses, puis spécialement les notes les plus graves de clarinettes qui me parurent particulièrement aptes à dépeindre le sinistre maléfice, ensuite les notes plaintives du basson, les notes les plus graves des cors, le roulement ou des coups isolés des timbales ».

Quant à l'importance du sentiment de la nature, Hans Pfitzner écrit : « Le cœur du Freischutz, c'est un sentiment de la nature indiciblement intime et sensible. Le personnage principal du Freischutz c'est pour ainsi dire la forêt, la forêt allemande dans l'éclat du soleil, animée

par le son du cor et la joie de la chasse, la forêt sous l'orage de minuit dans la gorge sombre et malfamée... »

La musique de Weber est empreinte de tous les caractères du style romantique. Elle est subjectivement sensible, pleine de contrastes et en toutes circonstances pareillement expressive, tantôt délicate et intime, rêveuse et mélancolique, tantôt violente et agitée, douloureuse et passionnée, tour à tour joyeusement claire, macabrement sombre ou sauvagement démoniaque. Elle aime le fantastique, l'irréel, en même temps qu'elle peut être remarquablement réaliste et âprement joviale. Elle affectionne les suggestions non directement descriptives, mais essentiellement évocatrices de la nature ou du milieu.

Weber pratique des harmonies nouvelles, des enchaînements d'accords inédits, des modulations étranges, des associations de timbres d'une rare pertinence. On peut presque prétendre qu'il est le créateur du coloris orchestral romantique, et qu'il ouvre la voie que vont suivre Berlioz, Liszt et Wagner. Sa mélodie, simple et candide chant populaire ou brillant air dramatique, conquiert d'emblée l'auditeur.

L'OUVERTURE

Il y a lieu de rappeler ici la définition de l'ouverture. D'après Vincent d'Indy « c'est une pièce musicale séparée, construite suivant les principes d'ordre symphonique, mais destinée à être entendue préalablement à la représentation ou à l'exécution d'une œuvre dramatique et scénique ». Si les premières ouvertures n'étaient que de simples introductions instrumentales, si les ouvertures classiques, italiennes ou françaises, préparaient musicalement l'ambiance de la pièce, depuis Beethoven l'ouverture commence par devenir un véritable condensé symphonique de tout le drame. En ce sens Weber est le digne continuateur de Beethoven. Après l'introduction lente, l'allegro de forme assez libre, puise certains de ses thèmes dans le déroulement dramatique même; mais l'ouverture ne mérite nullement la qualification de « potpourri »; c'est une véritable symphonie à programme qui exprime l'idée directrice de l'opéra : le triomphe du Bien sur le Mal.

ANALYSE :

Cette ouverture comprend donc une introduction lente et un allegro dans lequel on peut reconnaître, malgré la complexité, les principales sections d'un mouvement de forte-sonate.

Introduction lente :

Adagio en do majeur. L'ouverture débute par huit mesures à l'unisson (1) qu'on ne retrouvera plus dans la suite de l'œuvre, mais dont la rythmique (noire pointée, croche, noire) imprègne les thèmes qui accompagnent l'apparition de Samiel. Les deux premières mesures sont comme une question à laquelle n'est donnée dans les deux mesures suivantes qu'une réponse évasive. La question est répétée en sol, mais encore une fois la réponse reste indécise, en suspens sur la dominante. Silence, point d'orgue. Simple appel pour établir le silence dans la salle avant de commencer avec le thème de la forêt ? Non ! Le début de l'ouverture serait boiteux, s'il n'y avait pas ces huit mesures. La pulsation même d'une œuvre musicale est alternance de tension et de détente. Ainsi cette introduction est nécessaire pour préparer l'entrée du thème suivant, pour créer la tension qui, par contraste, fera mieux ressortir le calme du paysage musical suivant.

Sur un simple balancement de croches aux cordes résonne maintenant cette mélodie tranquille et sereine des cors (2) (mes. 10) dans laquelle s'exprime si bien le charme candide et mystérieux de la forêt. Voilà donc le monde paisible et heureux où vivent Max et Agathe, avant que les sombres forces du destin ne s'emparent d'eux. Cette mélodie est construite sous forme d'un lied de caractère très populaire. Si elle aussi ne se retrouve pas dans la suite de l'œuvre, du moins certains éléments harmoniques et mélodiques reviennent dans la naïve consolation adressée par le chœur au premier acte à Max. Cette phrase est typiquement romantique par son souci de créer une atmosphère, une « Stimmung » comme le disent si bien les Allemands.



Mais cette atmosphère de paix est de courte durée. Déjà le drame s'annonce : sous le trémolo des cordes (mes. 25) de sombres coups de timbales, les pizzicati des contrebasses et la plainte douloureuse des violoncelles, l'accord de septième diminuée (fa dièse la do mi bémol) et l'introduction (mes. 33) de la sixte napolitaine, tout concourt à évoquer ce frisson de terreur qui agite la forêt à l'approche de la tempête, comme aussi cette étrange angoisse qui s'empare de Max. Toute l'essence et tout l'esprit du romantisme ont été bannis dans ces quelques mesures. Un nouveau monde musical est né. En s'apaisant sur la dominante cette tension se résoud sur une seule note tenue par le violoncelle.

Voilà donc déjà trois éléments musicaux d'expression très différente, mais constituant en fait l'introduction lente d'une ouverture qui ne rejette nullement les principes de construction classique.

Le mouvement vif

suivant (mes. 37), molto vivace, en do mineur, est un allegro de forme-sonate assez libre, comprenant un certain nombre d'épisodes.

Le premier épisode, de construction assez complexe, comprend d'abord 24 mesures de matériel thématique dans lequel nous relevons spécialement le thème de l'air de détresse chanté par Max au premier acte (3) (mes. 42). Il est marqué par les clarinettes sur la reprise d'une basse

agitée en syncopes des cordes. Remarquons, mes. 46 et 47, puis 48 et 49, ces deux éléments opposés et complémentaires des hautbois-bassons auxquels répondent les violons. Remarquons aussi mes. 50-51 le caractère dramatique de ce martellement énergique coupé court sur le deuxième temps et suivi de cette nouvelle tension progressive des cordes syncopées. Ces 24 mesures d'un crescendo passionné introduisent le véritable premier thème principal. Le désespoir éclate pleinement dans ce fortissimo du tutti (mes. 61). C'est le thème agité de l'orage de la Gorge aux loups (4).

Plutôt qu'un thème unique, cette partie constitue une suite de nombreux éléments thématiques où l'agitation des mes. 65 à 72, puis 77 et suivantes est entrecoupée de brillants accords du tutti (mes. 73-76). L'un des principaux motifs est celui des mauvais esprits qui entourent Max et qu'on retrouve aussi dans l'air de la vengeance de Caspar (5).

La fin de cette première partie amène une modulation en mi bémol majeur (mes. 87) dans laquelle un triple appel des cors (mes. 92-96) ramène le calme. C'est un épisode dramatique intercalé qui forme le pont entre les deux thèmes principaux, épisode dramatique donc qui brise le cadre classique, mais dont la présence est indispensable dans le condensé dramatique que constitue cette ouverture. Sur un nouveau trémolo des cordes, la clarinette entonne un solo expressif et passionné décrivant l'hésitation de Max au bord de l'abîme. Car c'est encore une mélodie de l'air de Max au premier acte (6), où il se demande, s'il n'y a pas une lueur d'espoir. A remarquer la nouveauté de ce rôle éminemment expressif de la clarinette et l'intention manifeste de Weber : con molto passione. La douce lueur que constitue ce timbre de la clarinette forme la transition vers l'épisode suivant.

Voici la suite de l'exposition, où le second thème principal de la forme-sonate apparaît au relatif majeur, mi bémol. C'est l'air d'Agathe, son chant d'amour du deuxième acte, qui oppose la clarté de son espérance au désespoir des thèmes précédents (7). Exposé par les clarinettes et les violons (mes. 123) il est repris ensuite par les flûtes, clarinettes et bassons (mes. 138). Ce thème se prolonge ensuite d'une manière toute figurative et s'enchaîne insensiblement, à partir des mes. 153-159, et après une transition où la clarinette continue à tenir son rôle expressif, au développement.

D Dans ce développement le désespoir reprend le dessus. Les éléments thématiques du premier thème principal (Gorge aux loups) reviennent dans une partie mouvementée et modulante très librement traitée (jusqu'à la mes. 190). Mais ce nouvel assaut des forces maléfiques se brise encore une fois à la pureté du chant d'amour d'Agathe, chanté cette fois par le hautbois dans la claire tonalité de sol majeur. N'est-ce pas comme si le timbre plus naïf et plus pastoral du hautbois soulignait mieux encore la pureté d'Agathe opposée aux forces du Mal ? N'est-ce pas aussi comme si les trombones, qui singent grotesquement les deux dernières notes de chaque phrase, annonçaient que ces mêmes forces maléfiques ne se considéraient pas encore comme battues ? Un imposant crescendo amène au tutti (mes. 209) une satanique modulation au demi-ton supérieur (ré bémol majeur). Aux violons on entend une réminiscence du thème de clarinette de l'épisode dramatique (6).

La réexposition

commence assez nettement à la mes. 219. La reprise est assez textuelle. Réexposé à la clarinette, le thème du désespoir de Max (3) en do mineur est suivi de tout l'ensemble des thèmes maléfiques. L'enfer semble triompher. Relevons particulièrement aux mesures 244 et 247 la violence de ces brutales coupures après le deuxième temps. Puis, au moment de la plus intense dépense d'énergie, une montée fulgurante en croches est coupée brusquement. Sur un nouveau trémolo des cordes, les dernières notes de l'ada-

(suite page 16/44)

CONNAISSANCE DE LA MUSIQUE POLONAISE

par O. CORBIOT
Professeur d'Education musicale au Lycée Henri IV

M. Tadeust Marek a donné le 14 juin dernier, une conférence sur la musique polonaise, à la salle de l'Ecole Normale de Musique. La propagande pour la diffusion des œuvres des grands maîtres polonais est tout à fait négligée, de l'aveu même de ce musicologue, auteur d'une importante « Anthologie des Mélodies Polonaises », membre du Comité Exécutif de l'Union des Compositeurs Polonais et ardent propagandiste, ainsi qu'il nous a été permis d'en juger. Varsovie en est actuellement à son 5e Festival de Musique. De nombreux pianistes français y donnent des récitals. Des rencontres entre musiciens s'y établissent — rencontres objectives a souligné M. Marek. Existe-t-il en Pologne un art national ? Sans conteste, en ce qui concerne le folklore qui n'a rien d'un cimetière de chansons et de danses. C'est un art populaire vivant qui distingue le folklore de la plaine de celui de la montagne où l'on trouve le plus de richesses et d'originalité.

M. Marek a rappelé tout ce que la musique vocale polonaise du XVIe siècle devait à Goudimel, interprète excellent du psautier huguenot. Gomolska, auteur de psaumes destinés à toucher un grand nombre de fidèles, a su décanter les leçons des grands maîtres des écoles allemande, française et italienne.

Au XVIIIe siècle Telemann eut l'occasion de reconnaître la beauté barbare des « polonaises ». Il faudrait également citer Kirnberger, théoricien de l'harmonie, élève de J.-S. Bach, Bach lui-même, Rameau et Hændel; le luth et le clavecin, avant le piano ont donné à la polonaise, un grand essor et Chopin considéré comme le digne successeur des compositeurs de ces danses : Elsner, Kurpinski et Stéfani, est redevable de son écriture pianistique aux luthistes des siècles passés. M. T. Marek, à propos de Chopin, note que l'influence que Debussy a pu subir n'est pas aussi forte qu'on pourrait le penser.

Les manuels scolaires d'Histoire de la Musique passent sous silence la plupart des noms des maîtres de l'Ecole polonaise. Elsner, plus fréquemment cité, est peu connu comme symphoniste non plus que comme compositeur d'opéras.

Karl Szymanovski (1883-1937) est un musicien possédant une vaste culture artistique et philosophique. Si ses premières œuvres reflètent le romantisme, on constate une influence prépondérante de Debussy sur la personnalité de ce compositeur de grande envergure. De 1921 à 1934 peut se situer la période polonaise du maître qui montre un net penchant pour le folklore national dont il a su styliser la musique montagnarde.

M. Marek a intelligemment illustré cette conférence, d'enregistrements de différentes pages marquantes. Nous avons pu écouter la Marche des Etudiants de Cracovie (1re moitié du XVe siècle) qui fait partie de la cérémonie de l'élection du roi des Estudiants; les mazurs de l'opéra « Le Château Enchanté » de Mossouskov (1840-1872); trois mazurkas de Szymanovski, interprétés par Malcuzynski.

Ainsi pouvions-nous constater que la musique polonaise, populaire aussi bien que savante, reste un terrain d'exploration, riche en découvertes devant lesquelles les musiciens français ne sont pas restés insensibles — et il faut citer ici les Chansons Polonaises harmonisées par Francis Poulenc.

Cette conférence, donnée en français, était placée sous le patronage du Comité « Amitié Franco-Polonaise » et présidée par M. Pierre Sancan, professeur au Conservatoire National Supérieur de Musique.

UN ART DIFFICILE ET CONCERTÉ [1]

par Henri BENAC

Professeur au Lycée Marcelin-Berthelot
Saint-Maur

Ponctualité.

Il me parut ensuite nécessaire, une fois que serait établie cette distance, sans laquelle il n'est pas de vrai contact, de créer, par mon exemple, une sorte d'univers où certains défauts seraient impensables. Pour cela, il me fallait adopter une conduite permanente qui exclût l'idée même de ces défauts. Je commençai par l'exactitude et la ponctualité. J'arrivai strictement à l'heure, au coup de sonnette; j'appris à regarder ma classe d'une façon telle que le silence et l'ordre s'établissent sur les rangs, et à mesurer mon pas pour que mes élèves réglassent le leur sur le mien. Si bien que lorsque par le plus grand des hasards j'arrive en retard ou j'ai été retenu dans l'escalier par le censeur, je rencontre l'étonnement ou la stupeur, au lieu d'un vacarme que l'habitude permet d'organiser en quelques secondes. Et, en revanche, j'arrête net mes cours au coup de sonnette, car il me paraît incorrect d'exiger de mes élèves cinq minutes d'attention supplémentaire, après les cinquante-cinq qu'ils m'ont accordées, et présomptueux de croire que mon enseignement en vaut la peine. Ce qui fait que, lorsque par occasion je ne m'arrête pas à l'heure marquée, on me dispense des légers bruits destinés à attirer mon attention sur la sonnerie, car on sait que je l'entends toujours et que, pour une fois, je dois avoir quelque raison de continuer. J'accorde toutes les récréations, car elles sont utiles pour la détente, mais pas une minute de plus. Et tous rentrent à l'heure, ou bien munis d'excuses officielles. J'attache une grande importance à la ponctualité et au soin dans la correction des devoirs. Je donne des devoirs complets et non de brefs exercices qui permettent de faire travailler les élèves sans que le professeur ait à se fatiguer pour les corriger. Je les corrige tous, et en détail. Et enfin je les rends au jour et à l'heure annoncés, sans qu'il me soit arrivé, je crois, une seule fois de violer cette règle. Ma position est forte, le lundi matin, à l'égard des paresseux du dimanche, lorsque j'arrive avec quarante dissertations dûment corrigées. On a bonne mine de n'avoir pas fait sa préparation d'une heure ! Il est donc devenu inconcevable, dans ma classe, de ne pas faire son travail à temps, car j'agis comme si, pour moi, l'inexactitude n'existait pas. Mon exemple seul suffit à entraîner les quatre cinquièmes de la classe. Et à ce propos mes souvenirs d'écolier et mon expérience actuelle me font penser que nous nous trompons également, lorsque nous faisons confiance aux enfants en voulant qu'ils organisent spontanément leur travail et lorsque nous les considérons comme réfractaires par nature à nos efforts pour les faire travailler. En réalité, ils sont trop jeunes et distraits pour concevoir eux-mêmes ce qui leur est utile (et combien d'hommes faits en sont-ils d'ailleurs capables ?), mais la masse est malléable et s'accommode fort bien d'un ordre imposé et devenu habituel, à condition qu'il soit immuable et sans faille, et aussi qu'il n'existe pas uniquement pour elle : le meilleur moyen, une fois un ordre conçu et établi, pour lui donner ces qualités, c'est de le rendre, en quelque sorte, inhérent à sa propre personne. Il y a tout de même quelques réfractaires, surtout au début de l'année. La sanction, pour une préparation non faite, c'est un zéro sans phrase, avec, en cas de récidive, un abandon total de ma part, qui prélude, en fin de trimestre, à une demande d'expulsion. Et je n'ai jamais ou presque dû en arriver là, car mon mépris pour l'inexactitude émane à tel point de ma personne qu'il produit à lui seul son effet; et, s'il ne suffit pas, la souffrance d'être abandonné et ignoré, dans une classe que, comme je le dirai plus bas, je m'efforce de transformer en salon d'honnêtes gens, provoque, par son idée seule, un complexe d'isolement qui amène le coupable à résipiscence : je reçois, dès le lendemain, en général, excuse des parents ou demande de l'intéressé de se racheter. Pour les devoirs, la sanction est théoriquement la même, avec, en plus, que le devoir non remis à temps sera exigé, mais non corrigé. Or je crois qu'un professeur peut miser à coup sûr sur le désir, chez ses élèves, de voir corriger leurs travaux une fois qu'ils les ont faits. Toutefois, afin de n'être pas obligé de punir aussi sévèrement une simple étourderie qu'une négligence, et surtout afin qu'on ne croie pas que je profite de l'occasion pour corriger moins de devoirs, j'admets de corriger le devoir s'il est remis, le jour suivant, avec un mot d'excuse des parents. Un mot d'excuse de ceux-ci couvre aussi évidemment l'absence de préparation. Je reçois donc maintes épitres au début de l'année. Certaines mamans ne se lassent pas au fil des jours d'inventer des prétextes; elles sont rares heureusement. En général, l'élève a vite honte de solliciter une excuse; les parents en ont vite assez de les écrire. Et l'on découvre qu'il vaut mieux s'arranger, en famille, pour faire le travail. Mais je crois surtout, encore une fois, que l'horreur de l'inexactitude est un des éléments du climat de ma classe.

Le cœur du problème.

J'ai essayé de créer une atmosphère équivalente pour la tenue et la discipline. Mais, là, le problème était encore plus délicat, car mon exemple ne suffisait pas et il fallait concilier l'ordre avec la liberté et la confiance. J'ai dit plus haut comment l'absence de familiarité et l'austérité de la règle, chez le professeur, provoquent déjà quelque respect chez les élèves, ou au moins le pressentiment que certaines choses sont inadmissibles et incongrues. L'âge, le physique, la vigueur du maître y contribuent aussi beaucoup, et ce sont là dons gratuits des dieux. Et, évidemment aussi l'intérêt de ce qu'il dit et le sentiment qu'il donne d'être utile. Mais, sur ce point, ne comptons pas trop sur notre talent. Nous risquerions bien d'être des génies méconnus, et de nous en prendre aux élèves. J'ai toujours essayé d'améliorer la qualité de mon enseignement, et, comme tous mes collègues, je suis persuadé que je dispense un enseignement passable, mais je ne crois pas que cette valeur sera reconnue par elle-même, et attirera l'attention. C'est, au contraire, l'attention préalable qui permettra de savourer ce qui est bon et d'en tirer activement profit. Je crois d'abord que ma tâche a été facilitée par l'esprit général de mon lycée et son milieu social. Toutefois, dès mes débuts à Marseille, dans un lycée fort différent et très turbulent, j'avais obtenu quelques bons résultats, et mes sages élèves de banlieue deviennent parfois, je le sais, des lions avec certains de mes collègues. Je dois donc reconnaître que la personnalité du professeur compte aussi, et que ma façon d'agir, dont j'ai parlé plus haut, et mon aspect, ont l'air de suffire pour rendre impensables les grosses farces, insolences et agitations turbulentes. Mais cela ne suffit pas pour assurer ce que j'appelle l'autorité, car celle-ci suppose docilité totale des élèves, atten-

(1) Voir E.M. n° 81 d'octobre 1961.

tion soutenue, et foi dans tous les conseils ou enseignements du professeur. Et de fort gentils élèves peuvent avoir la tête légère, laisser s'évaporer l'enseignement, et n'écouter que leur fantaisie. Pour commencer, j'essaie d'éviter les faux problèmes : j'entends, aux conseils de classe, certains de mes collègues se plaindre d'être troublés pendant un trimestre par le marivaudage d'un garçon avec une fille, ou par le bavardage obstiné de deux filles. A quoi bon leur obstination à vouloir briser ces résistances ? Qu'ils fassent comme moi, qu'ils séparent les garçons des filles et il n'y aura pas de flirt, qu'ils séparent les deux pies, en les mettant chacune auprès d'une taciturne, et ils ne seront plus gênés. L'art de disposer ses élèves est une des conditions de la discipline. Mais ce n'est pas tout. Il faut ensuite donner aux enfants l'impression qu'on les traite poliment, comme de grandes personnes, et que chacun d'eux participe également à la classe, quelle que soit sa compétence. J'insiste là-dessus. Pour la politesse d'abord, la dignité du langage en est évidemment l'élément essentiel. Mais il y a plus, il faut que, sans se sentir égal, l'élève ne se sente pas totalement inférieur au professeur, qu'il n'ait pas l'impression d'être sa chose, son esclave soumis à quelque arbitraire d'humeur. De là l'importance qu'il faut attacher à la question de la raillerie. Il est évident que par sa puissance même le professeur peut railler impunément. Mais, par cela même, il est obligé, comme les rois absolus, à ne jamais railler. Et je ne pense pas seulement aux railleries de mauvais aloi, comme celles sur les noms, sur le physique, ou sur les tics. Il faut absolument les bannir, et c'est un bon test de l'autorité que de prononcer toute l'année, devant quarante élèves, dans le silence et le sérieux de tous, quelque nom burlesque qui sollicite pourtant le calembour et le sourire. Une raillerie mal placée fait perdre à l'élève la face, lui inspire à l'égard du professeur la rancœur de l'esclave bafoué et l'autorise à se venger par des moyens d'esclave; en même temps, elle autorise les camarades à imiter le professeur et cela dégénère en désordre. Mais je pense aussi aux railleries qui portent sur ce que dit l'élève, sincèrement, parce qu'il croit répondre justement. Certains collègues pensent qu'une plaisanterie bien placée ouvre les yeux à la sottise. Je ne le crois pas, car, même si la plaisanterie est comprise, elle est gâtée, dans son effet, par la confusion qu'elle provoque; et elle suppose que ce qui a été dit était absurde, et donc décourage l'élève, alors que, justement, il faut lui donner l'impression qu'il y avait dans sa pensée un élément de justesse, d'où il aurait pu, avec quelque réflexion, tirer une conséquence raisonnable. Les professeurs trop spirituels à l'égard des bourdes de leurs élèves réussissent à obtenir le silence total et la rancune. Je suis donc d'une grande politesse avec mes élèves et j'accueille tout ce qu'ils me disent avec un intérêt et un respect très marqués. Bien souvent j'ai coupé court à l'éclat de rire général, à propos d'une balourdise, par un effort laborieux, mais sincère, pour en dégager une mince part de vérité et m'en servir comme point de départ pour ouvrir quelque horizon, ou simplement pour expliquer les raisons qui devaient fatalement entraîner l'erreur. Cela sans flatterie, et en marquant tout de même la fausseté, de façon que l'élève la sente et me soit reconnaissant de n'en pas abuser. Cela m'oblige évidemment à renoncer au simple dialogue avec les deux ou trois bons élèves qui sauraient répondre du premier coup. Je dois donc interdire les réponses spontanées, exiger le silence d'un instant pendant qu'un élève réfléchit, et ne donner la parole que lorsqu'on me l'a demandée en levant silencieusement la main, excellent moyen d'ailleurs, avec l'exigence du beau style, pour obliger l'enfant à bien concevoir ce qu'il va dire. Il m'arrive souvent, lorsqu'un élève hésite, de voir des mains se lever spontanément, et, tandis que mon regard soutient une minute de silence, de constater que deux ou trois s'abaissent discrètement, car d'eux-mêmes les enfants ont compris que leur réponse ne serait pas bonne. Cette discipline que je règle, au début, un peu à la façon d'un chef d'orchestre, finit par devenir spontanée et établit entre les enfants une sorte de respect mutuel et d'esprit de société. Chacun a ainsi l'impression d'être l'égal des autres, par l'attention et le respect qu'on lui accorde, et cette égalité impose des obligations, dont la première est d'être civil envers les autres et la seconde de ne pas perdre la face; elle inspire confiance et émulation, et donc attention à ce qui se dit. Les silencieux, timides ou distraits, je les sollicite moi-même par des questions, j'attends la réponse, je l'encourage ou je la loue, je n'en ris jamais : ou bien l'enfant prend confiance, et participe au travail; ou bien, s'il préfère le silence, il me sera reconnaissant d'avoir pensé à lui et n'osera pas braver le témoignage public des efforts que j'ai faits en sa faveur; les deux raisons l'obligeront à me laisser au moins la paix. On peut donc tout dire dans ma classe, ce sera accueilli avec intérêt et faveur. C'est pour cela qu'on tâche de ne dire que ce qui en vaut la peine, et qu'on ne chuchote pas au voisin les traits d'esprit ou sottises que suggère le texte : car ou bien ce qu'on susurre a un intérêt public, et il faut le dire tout haut; ou c'est sans intérêt pour tous, et il faut le taire. Cette alternative, souvent par moi répétée, enseigne que langage n'est pas prurit de babillage et d'aveu de tout ce qui passe par la tête, mais expression en forme d'une pensée clairement conçue et communicable. Et la leçon, en général vite comprise, m'épargne le murmure qui vient souvent de ce second commentaire, à demi clandestin, du texte, que les élèves font entre eux au-dessous du dialogue officiel entre le professeur et quelques brillants sujets. Il s'établit donc, dans ma classe, une conversation intelligible et réglée, où je tiens mon rôle, dans laquelle chacun laisse parler l'autre, cherche à le comprendre, se sait respecté et respecte les autres. C'est évidemment très fatigant pour moi, car je dois non seulement apporter ma part de pensée et de science, et c'est la part prépondérante, mais encore encourager et orienter les paroles des autres, suivant un ordre et un horaire, vers le but que je vise, et surtout produire par mon attitude et mes regards une sorte d' « aura » qui favorise, dans le silence, l'exercice de ces divers mouvements que j'ai dû, au début, régler du geste et de la voix. De là, et j'y reviens encore, la nécessité, pour le professeur, d'avoir l'esprit libre et le corps reposé. Dans cette atmosphère, les incartades individuelles prennent l'allure d'une fausse note. Si je m'interromps pour faire une observation pour mauvaise tenue ou bavardage, elle brise l'euphorie de ce rythme, et, comme chacun en bénéficiait, tous sentent le choc de la disparate. Il me suffit alors de souligner la chose, en marquant par exemple que mon observation a fait perdre à la collectivité un temps précieux, en affectant de ne reprendre qu'avec peine l'enchaînement de nos idées, pour que ce que tous sentent en eux-mêmes leur devienne intelligible et que le coupable ait le sentiment de l'incongruité de son action à notre égard. D'habitude, il la répare en reprenant activement sa place dans le concert collectif. S'il persiste, c'est alors que j'use de la raillerie méprisante et de l'ironie, et comme c'est une arme que je ne manie qu'à cette occasion, lorsque la faute est patente, consciente et publiquement désapprouvée, et avec un certain talent de méchanceté qu'une sainte colère m'inspire, l'effet est en général immédiat et terrible, car le coupable n'est pas lavé de sa faute par la punition même, mais il perd la face, devant quarante camarades, et, non content d'être en quelque sorte isolé du groupe, il aura de longs jours à porter l'image burlesque que j'ai tracée de lui, et à lutter pour y substituer celle qu'il voudrait donner de sa personne. Je nuance d'ailleurs mes effets, suivant les caractères plutôt que d'après la gravité de la faute, et je choisis mes mots selon le sens propre et précis, quitte à profiter de l'occasion pour expliciter nettement celui-ci. Je me rappelle encore, avec amusement, l'effet prodigieux que produisit le seul mot « pécore », appliqué à une de mes élèves et suivi d'une étymologie et d'une définition qui justifiaient son emploi. Un an après, au moment de quitter le lycée avec son baccalauréat de philosophie, elle venait me demander encore si vraiment je garderais d'elle l'idée qu'évoquait ce mot pourtant de fort bonne langue. Le mot « fat » produisit le même effet sur un garçon. En revanche, pour une truculente

bavarde, je dus développer le qualificatif de « commère », dans un pittoresque et burlesque tableau de la même personne à trente ans, errant dans un quartier, un cabas à la main, de concierge en concierge, etc. J'en rajoutai avant d'obtenir mon plein effet. Je n'utilise d'ailleurs ces moyens que lorsque je crois le coupable capable de s'amender et dans une exécution publique, sans commentaire moral qui l'affaiblirait — ce commentaire étant sous-entendu, et pouvant être explicité en tête-à-tête avec le délinquant, ce qui est un moyen tout trouvé, lorsqu'il vient faire spontanément des excuses, de rétablir nos relations sur le plan de la politesse et du respect. Pour les cas que je juge irrémédiables, j'utilise l'expulsion pure et simple, mais non l'expulsion administrative, avec rapport motivé, qui engage définitivement l'avenir et lave en quelque sorte la faute par la sanction; je préfère l'expulsion personnelle, comme on met à la porte d'un salon quelqu'un qui est mal élevé. Je dis : « Je ne veux plus voir dans ma classe des gens de votre espèce ». La situation est cruelle pour le coupable, déconsidéré à mes yeux, déshonoré à l'égard de ses camarades, obligé de venir encore au lycée, et se voyant contraint de trouver des prétextes pour passer en permanence les heures de français, car il ne sait pas que l'administration est officieusement prévenue. Le cas est d'ailleurs fort rare, et il ne s'est présenté, depuis quinze ans, que trois ou quatre fois. Il devient vite un enfer. Une dernière chance peut en tirer la victime : la médiation des parents, ou de l'administration, ou une explication directe. Mais je ne reprends alors l'enfant qu'avec des garanties très précises, et il s'y tient.

J'appuie cette approbation tacite collective, sur laquelle est fondée mon autorité, en laissant aux enfants toute latitude pour se gouverner eux-mêmes dans les détails ou dans les choses d'intérêt général. Un élève malade ou pris d'un besoin pressant ne sollicite aucune autorisation : il se lève et me dit discrètement en passant devant ma chaire l'excuse qui autorise sa sortie. Les autres ne s'en aperçoivent pas, pas plus qu'on ne s'aperçoit d'une absence momentanée dans un salon, et cela n'interrompt pas le rythme du travail. Pas de discussion collective pour ouvrir ou fermer les fenêtres; en dehors des ouvertures normales, en récréation, il doit y avoir une sorte de thermostat moral qui fait qu'au cours des classes le préposé à cet office l'accomplit discrètement non seulement avec l'approbation, mais avec l'inattention de tous, y compris la mienne. Lorsque le travail est trop lourd et que quelque composition dans une autre matière fait souhaiter que soient remis préparation ou devoir, le chef de classe m'en informe, au nom de tous, et j'accorde toujours libéralement le renvoi, mais jamais l'annulation. Cela me donne l'appui moral de la collectivité pour sévir contre ceux qui, sans un aveu, se sont dispensés du travail, et pour ironiser, avec quelques mépris, à l'égard de ceux qui apportent un mot d'excuse de leurs parents. Les enfants répugnent à caponner et à se plaindre ouvertement des tricheries de leurs camarades, mais ils en souffrent, et se sentent frustrés si quelque autorité supérieure ne fait respecter la justice. Ces surhumaines interventions sont du métier du professeur, et il doit en prendre l'initiative en se précautionnant pour que cette justice soit reconnue possible et souhaitée par tous.

Un constant effort.

On comprendra peut-être maintenant ce que j'entends par autorité, et quels sont les moyens sur lesquels j'ai essayé de la fonder. L'autorité consiste d'abord pour moi à être débarrassé de toute cette vulgaire police qui disperse, fatigue, fait perdre du temps et atténue l'attention : c'est l'art de tout faire aller de soi, sans châtiment, et il y a bien quinze ans, je crois, que je n'ai pas donné de punition, si ce n'est en m'associant à mes collègues, en fin de trimestre, pour des avertissements, blâmes ou expulsions qui portent sur les résultats généraux et sur l'attitude, plutôt que sur des fautes particulières. J'ai rarement été le seul à solliciter ces sanctions, et, d'ordinaire, je suis plutôt surpris qu'on m'ôte des élèves dont les résultats ne sont certes pas brillants, mais dont je m'accommodais fort bien. L'autorité, c'est ensuite l'art d'être écouté et cru, aussi bien dans ce que l'on enseigne, que dans les conseils ou ordres que l'on peut donner : les élèves viennent dans votre classe pour apprendre, ne pensent pas à autre chose, et veulent mériter votre estime : un seul mot suffit pour les avertir. De là vient l'autorité sur les parents qui croient et suivent vos conseils, et l'autorité à l'égard de l'administration qui vous fait confiance. Mais l'autorité va de pair avec la confiance et la liberté; je dirai même qu'elle est d'autant plus grande que le dialogue s'engage plus librement, dans l'ordre. J'ai dû insister sur certains détails qui paraîtront peut-être fastidieux ou frivoles. Mais rien de ce qui a rapport à l'autorité ne me semble inutile, car sans elle il n'est pas de science ni de méthode pédagogique qui compte. Je voudrais enfin avoir montré combien l'autorité est fragile et doit être sans cesse maintenue avec attention. Certes une réputation s'établit et les élèves qui viennent chaque année dans votre classe savent, par leurs aînés, l'atmosphère qu'ils vont respirer. Mais si un relâchement dans la maîtrise de soi, une distraction qui nuirait à l'exactitude, un souci qui donnerait l'impression qu'on s'occupe d'autre chose que de son métier, une fatigue ou un tic de vieillesse venaient à faire supposer quelque faille dans l'homme solide et un peu surhumain que les enfants espèrent trouver, c'en serait vite fait de l'autorité. C'est pour cela que je répète encore que le métier de professeur est inséparable d'un art de vivre, et que je souhaite de tout mon cœur que ni l'âge ni la déchéance physique ne viennent, pour moi, compromettre cette autorité qu'au prix de grands efforts je dois établir et maintenir chaque année.

RADIO SCOLAIRE (1er Degré)

France II : Mercredi à 15 h. 30
Mardi et Vendredi à 15 h. 45

Novembre

MARDI 7 :
Chant : L'Etoile de minuit (fin de l'étude).

MARDI 8 :
Initiation à la musique : L'oiseau de feu (Stravinsky).
Chant : Ecoutons ces airs de fête (suite de l'étude).

MARDI 14 :
Chant : Séance de révision : Bourrée du Languedoc - L'Etoile de minuit.

MERCREDI 15 :
Initiation à la musique : L'Oiseau de feu de Stravinsky (2e émission).
Chant : Ecoutons ces airs de fête (fin de l'étude).

VENDREDI 17 :
Solfège : 3e émission.

MARDI 21 :
Chant : Quand j'étais petite fille (chant populaire de Saintonge): présentation et début de l'étude.

MERCREDI 22 :
Initiation à la musique : Hop-Frog (Raymond Loucheur).
Chant : séance de révision :
— La Jardinière du Roy.
— Ecoutons ces airs de fête.

MARDI 28 :
Chant : Quand j'étais petite fille (suite de l'étude).

MERCREDI 29 :
Initiation à la musique :
— L'Oiseau de feu (Stravinsky).
— Hop-Frog (R. Loucheur); 2e audition.
Chant : Chanson de quête du Velay (imposée au C.E.P.) : présentation et début de l'étude.

Claude Debussy : *Prélude à l'Après-midi d'un Faune*[a]

par Georges FAVRE
Inspecteur Général de l'Instruction Publique

Partition :

Poème symphonique, édit. Jobert, Paris.

Discographie :

Deutsche-Grammophon, 30311 - Columbia, LFX 30 - Vega, C 30 A 294.)

Encore au début de sa carrière, et n'ayant jusqu'alors donné aucune œuvre symphonique importante, Debussy, en 1892, imagine de tirer de l'églogue de Stéphane Mallarmé, *l'Après-midi d'un Faune,* une symphonie en trois parties : *Prélude, Interlude, Paraphrase Finale* Abandonnant en 1894 les deux premiers volets à peine ébauchés, il réduit son idée initiale au simple *Prélude,* qu'il fait exécuter à la Société Nationale le 22 décembre 1894, sous la direction du chef d'orchestre suisse Gustave Doret. Chose exceptionnelle, cette œuvre, bissée dès la première audition, suscite l'enthousiasme, et apporte à Debussy l'audience du grand public.

D'abord surpris par la partition de son ami, le poète comprend peu à peu ce que la musique ajoute à ses vers. « Mallarmé vint chez moi, l'air fatidique..., écrit Debussy. Après avoir écouté, il resta silencieux pendant un long moment et me dit : « Je ne m'attendais pas à quelque chose de pareil. Cette musique prolonge l'émotion de mon poème et en situe le décor plus passionnément que la couleur (1) ».

Traitée comme une sorte d'introduction, de commentaire sonore du texte, la partition ne suit pas un argument littéraire précis. Elle semble s'inspirer plus particulièrement des premiers vers :

« *Arcane, tel élut pour confident*
Le jonc vaste et jumeau dont sous l'azur on joue,
Qui, détournant à soi, le trouble de la joue,
Rêve dans un solo long que nous amusions
La beauté d'alentour par des confusions,
Fausses entre elle-même et notre chant crédule. »

D'ailleurs une notice, due vraisemblablement à Debussy, ou à l'un de ses proches, précise le sens de l'œuvre : « La Musique de ce Prélude est une illustration très libre du beau poème de Stéphane Mallarmé. Elle ne prétend nullement à une synthèse de celui-ci. Ce sont plutôt des décors successifs à travers lesquels se meuvent les désirs et les rêves du Faune dans la chaleur de cet après-midi. Puis, las de poursuivre la fuite peureuse des nymphes et des naïades, il se laisse aller au sommeil enivrant, rempli de songes enfin réalisés, de possession totale dans l'universelle nature (2). »

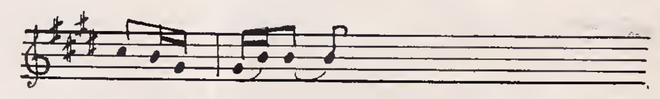
Debussy construit son *Prélude* sur trois thèmes principaux. Le premier en *mi* majeur — la flûte du faune — s'égrène lentement en une ligne chromatique descendante à la fois très sensible, languide et voluptueuse :



Cette phrase initiale, de mode incertain, de rythme souple, s'expose d'abord à la flûte, à nu, sans accompagnement. Puis elle se répète trois fois, toujours au même instrument, mais harmonisée différemment à chaque réapparition. A la fin de ce quatrième retour, une cadence parfaite en *si* majeur — ton de la dominante du morceau — achève l'exposition (30e mesure, p. 8 de la partition d'orchestre).

Commence alors un développement central d'où émergent deux nouveaux thèmes. L'un d'allure pastorale, très agreste, d'une ligne mobile et assez étendue, apparaît au hautbois (Chiffre 4, page 10).





Le second, beaucoup plus important, forme l'épisode central du tableau, son sommet expressif. En *ré* bémol, il est d'abord donné par les vents à l'unisson, sur des accords syncopés des cordes (p. 15), puis revient au quatuor à l'unisson, sur les mesures des bois en triolets et les arpèges des harpes (p. 17). Cette phrase lente et très soutenue, toute chargée d'expression et de chaude volupté, offre une ligne particulièrement vibrante, avec son grand saut de onzième ascendante :



Une cadence parfaite en *ré* bémol majeur termine cet épisode central (p. 20), tandis qu'un dernier écho du thème chante au violon solo, sur une pédale des basses.

La troisième partie du morceau — sorte de réexposition — (Chiffre 8, page 21), voit revenir le motif initial du faune, d'abord à la flûte, en *mi* majeur, puis au hautbois en *mi* bémol majeur (Chiffre 9, page 24), et enfin une troisième fois aux flûtes, dans le ton principal (Chiffre 10, page 27), tandis que deux des premiers violons divisés rappellent un fragment de la seconde idée. Une brève coda de cinq mesures, en *mi* majeur, achève ce tableau, pendant que résonne aux cors, un ultime écho de la mélodie languissante du faune.

Par l'émotion et la sincérité de ses thèmes, par son harmonie fluide et subtilement colorée, par la transparence aérienne de son orchestration, cette partition compte non seulement parmi les meilleures compositions de Debussy, mais aussi parmi les plus parfaits exemples du poème symphonique en France, à l'époque moderne.

⁂

« N'écoutez les conseils de personne, sinon du vent qui passe et nous raconte l'histoire du monde (3) », tel est le

principe essentiel de l'esthétique debussyste. Novateur et révolutionnaire, il réagit contre la routine et la convention, et leur lance un vigoureux défi; créateur d'un nouveau langage musical, d'une syntaxe originale, il ouvre la voie — avant Strawinsky — à toute la pléiade des compositeurs contemporains. « Il faut chercher la discipline dans la liberté, écrit-il, et non dans les formules d'une philosophie devenue caduque et bonne pour les faibles... La musique est un total de forces éparses. On en fait une chanson spéculative. J'aime mieux les quelques notes de la flûte d'un berger égyptien, il collabore au paysage et entend des harmonies ignorées de vos traités... (4) »

Enfin dans le domaine du drame lyrique, ainsi que le remarque Romain Rolland, la première représentation de *Pelléas et Mélisande* a été « un des faits les plus considérables de l'histoire de la musique française, un des faits dont l'importance ne peut être comparée qu'à la première représentation à Paris de *Cadmus et Hermione*, de Lully, d'*Hippolyte et Aricie*, de Rameau, ou d'*Iphigénie en Aulide*, de Gluck — une des trois ou quatre dates capitales de notre théâtre lyrique (5) ».

Bibliographie :

Boucher (Maurice), *Claude Debussy* (Paris, Rieder, 1930).

Debussy (Claude), *Monsieur Croche Antidilettante* (Paris, Gallimard, 1926).

Debussy (Claude), *Lettres à deux amis* (Paris, José Corti, 1942).

Emmanuel (Maurice), *Pelléas et Mélisande* (Paris, Mellotée, 1929).

Ferchault (Guy), *Claude Debussy* (Paris, la Colombe, 1948).

Kœchlin (Charles), *Claude Debussy* (Paris, Laurens, 1927). *Revue musicale*, Numéros spéciaux consacrés à Debussy (1er décembre 1920, et mai 1926).

Rolland (Romain), *Musiciens d'Aujourd'hui* (Paris, Hachette, 1909).

Séré (Octave), *Musiciens Français d'aujourd'hui* (Paris, Mercure de France, 1921).

Vallas (Léon), *Les idées de Claude Debussy, Musicien Français* (Paris, Librairie de France, 1927).

Vallas (Léon), *Claude Debussy et son temps* (Paris, Alcan, 1932).

(A) C'est avec l'aimable autorisation de l'éditeur que nous donnons cette analyse figurant dans « Musiciens Français Modernes » de G. Favre publié par la maison Durand, 4, place de la Madeleine, Paris.

(1) Lettre de Debussy à Jean Aubry, 25 mars 1910 (Cf. Claude Debussy, *Lettres à deux amis*, p. 121).

(2) Notice rédigée pour la première audition du *Prélude...*, à la Société Nationale (Décembre 1894).

(3) Claude Debussy, *Monsieur Croche antidilettante* (Paris, Gallimard, 1926), p. 21.

(4) *Ibid.*, p. 19.

(5) Romain Rolland, *Musiciens d'aujourd'hui* (Paris, Hachette, 1909), p. 197.

NOTRE DISCOTHÈQUE

par A. MUSSON

Selon l'habitude, les disques que voici parcourent toute l'histoire et représentent tous les genres; tous les goûts, tous les besoins trouveront donc satisfaction. Certains enregistrements, aisément reconnaissables au passage, sont d'une exceptionnelle valeur. Quantité et qualité placent la musique religieuse et les concertos en tête; la musique instrumentale illustre le clavecin, le piano, l'orgue et le violoncelle; la musique de chambre rappelle l'école française du XVIII[e] siècle et la musique dramatique s'enrichit de deux remarquables intégrales.

Parmi les nombreux compositeurs italiens du XVII[e] siècle, il en est un que les manuels retiennent surtout comme compositeur d'opéras. C. de Nys, dans la collection qu'il dirige chez LUMEN : « Archives sonores de la musique sacrée », prouve, au moyen d'un enregistrement fameux que le musicien en question, P. F. CAVALLI, fut aussi compositeur religieux, que son œuvre, variée, comprend : Psaumes, Hymnes, Magnificat, Vêpres à 8 voix, Messe pour les défunts à 8 voix et *Messa Concertata,* objet du présent disque (AMS 14-15). Monodie accompagnée, style a capella, style concertant se partagent les différents épisodes du texte liturgique; tutti et soli s'opposent, ces derniers étant fréquemment réservés à un ensemble de voix de même tessiture; l'écriture syllabique l'emporte sur la vocalise, rejoignant ainsi le style vénitien. Parfaitement ordonnée et fort habile, tour à tour puissante et fraîche, somptueuse, émouvante parfois, cette messe peut être considérée comme le sommet de l'activité compositionnelle de son auteur dans le domaine sacré. Pour cela et parce qu'éloquente illustration d'une époque, de ses styles et de ses tendances, elle doit prendre place dans une discothèque soignée. Comme toujours dans cette collection, interprétation et enregistrement se trouvent à l'abri de tout reproche : on applaudit la récompense d'un Grand Prix Ch. Cros 1961.

Les deux Psaumes, traités dans la forme du grand Motet, que CAMPRA écrivit en 1723 et 1725, constituent chez ERATO un autre disque exceptionnel (LDE 3182). Le *De Profundis,* tout illuminé d'une étonnante aisance d'écriture, d'une variété de sentiments inspirés, d'ailleurs, par le texte et dont les derniers versets forment un sommet émouvant; l'*Omnes gentes,* acclamations joyeuses à la gloire de Dieu est empreint d'une grandiose majesté et, malgré un sens quelque peu mondain, marque de l'époque, cette musique reste religieuse de sentiments.

Dans le catalogue des Cantates que BACH écrivit après 1735, figure une composition pour ténor « *Meine Seele rühmt und preist* », suite d'arias et de récitatifs soutenus par un petit ensemble instrumental de « chambre ». On ne sait trop pour quelle fête cette page fut composée et son authenticité a été mise en doute; il semble, en tous cas, d'après sa facture, qu'elle soit d'une époque antérieure et qu'elle appartienne plutôt aux œuvres de la première décade du XVIII[e] siècle. Vous la trouverez fort bien interprétée et enregistrée chez HARMONIA-MUNDI, marque que je regrette de ne pouvoir citer plus souvent (HMD 25123). Deux autres *Cantates,* admirables, pour les 1[er] et 3[e] jours de Noël profitent d'un enregistrement des plus sensibles chez AMADEO (AVRS 6125). A ces deux pages débordantes de joie et de confiance, vous pourrez en ajouter deux autres, pour soliste celles-ci : celle pour le 15[e] *Dimanche après la Trinité,* n° 51, exige de la voix soliste, un soprano, et de l'instrument qui la suit pas à pas et fait presque corps avec elle, une trompette, une technique prodigieuse et un sens musical aigu; la seconde, cantate profane, est la plus importante des trois cantates italiennes du maître (AMADEO, AVRS 6004). Par ailleurs, une bien belle interprétation de l'*Oratorio de Pâques* par M. Couraud et l'ensemble choral et symphonique de Stuttgart existe chez PHILIPS (L 77416 L). Enfin, chez DEUTSCHE-GRAMMOPHON, le disque 619212 offre des extraits les meilleurs de l'*Oratorio de Noël* auquel ARCHIV a consacré une intégrale il y a à peu près deux ans. De l'Allemagne du XIX[e], un oratorio ayant connu un grand succès profite chez Vox, d'une présentation soignée à tous points de vue, c'est le *Paulus* de MENDELSSOHN. Les puristes, sans doute, trouveront insignifiante et pauvre cette musique par rapport à celle de Bach ou Hændel; on ne peut cependant refuser à cette conception religieuse dramatique des romantiques et de Mendelssohn en particulier des qualités certaines mettant leurs œuvres bien au-dessus de celles des classiques comme Haydn par exemple. Le regard observateur et admirateur de Mendelssohn s'est tourné vers Bach, le prenant pour modèle, il a parlé néanmoins un langage personnel devenu moins spécifiquement religieux du fait de l'apport symphonique classique et de l'évolution de l'orchestre. Bien des pages restent à admirer dans cette vaste composition utilisant fugue, polyphonie, choral. Œuvre marquante dans toute l'histoire de l'oratorio, *Paulus,* du seul point de vue de l'architecture et de l'écriture, peut être considéré comme un modèle du genre si l'on veut bien le replacer dans son temps (VUX 2006).

Du domaine profane, on saluera avec le plus grand intérêt la parution chez ERATO (EJA 10) d'un échantillon de la *Musique vocale de Lulli à Rameau.* A LULLI, F. COUPERIN, CLERAMBAULT, CAMPRA, LECLAIR, DESTOUCHES, RAMEAU sont empruntés des airs célèbres; le choix met en évidence la palette très variée de ces maîtres, palette allant du solo vocal soutenu par un petit ensemble instrumental jusqu'aux chœurs et au grand orchestre; voilà encore un bien beau disque dont un cours sur un moment de notre histoire musicale ne saurait se passer. Deux disques CHANT DU MONDE (LDX-S 8143) et DECCA (LXT 5576) présentent deux aspects bien différents de l'art vocal allemand : au CHANT DU MONDE, le *Wilhelm Meister* de SCHUMANN, avec la fameuse sonate F.A.E. pour violon; chez DECCA, *Das Lied von Erde* de MAHLER qu'il faut connaître et qui, malgré sa complexité, sa brutalité même, reste généreuse et riche de sève : les six numéros composant l'œuvre, alternativement écrits pour ténor et contralto, jouissent d'une interprétation excellente grâce à K. Ferrier et J. Patzak.

Puisque la suite en si figure au programme du Baccalauréat 1962, une étude, si rapide soit-elle, de la forme, de son histoire, de ses divers aspects ne peut que contribuer grandement à une meilleur compréhension de l'ouvrage à analyser. A ce titre, deux nouveaux disques me semblent d'un évident intérêt. Le premier « *Le Clavecin en Europe du XVI[e] au XVIII[e] siècle* » se trouve à la BOITE A MUSIQUE (BAM, LD 062 A); prenez-le, il en vaut la peine; le second, de très haute valeur artistique également, donne les *Six Suites pour violoncelle* de J.-S. BACH jouées par M. Honegger. Si l'on se plaît à dire, avec raison d'ailleurs, qu'à la base de beaucoup d'œuvres du Cantor se trouve un souci pédagogique que l'on peut déceler dans la progression de ces six pages, il y a aussi, et à un bien plus haut degré, tout en construisant une pure œuvre d'art, l'intention de doter l'instrument dont les origines remontent à la fin du XVI[e] siècle, d'une littérature musicale stigmatisant, avec quel art et quelle intuition, toutes ses possibilités techniques et musicales. C'est de 1720 que datent ces Suites construites sur les mouvements-types de la forme, Allemande, Courante, Sarabande, Gigue. L'enregistrement est impeccable et la présentation luxueuse (VALOIS, MB 422 à

424). Pour l'orgue, je conseille vivement le disque Discophiles, DF 730016, vous jouirez à la fois d'un des plus beaux instruments historiques de la capitale, l'orgue de Saint-Merri, de l'immense talent de M.-Cl. Alain et de quelques œuvres majeures de J.-S. BACH : les *Fantaisies et Fugues* en sol m., ut m., la m., la *Toccata et Fugue* en Mi M. et la petite *Fugue* en sol m. — Deux de ces vastes compositions demandent qu'on pénètre les secrets de leur beauté, les Fantaisies en sol et en ut m., « l'E.M. » en donnera l'analyse dans ses deux prochains numéros. Non moins intéressant, le disque Vogue (MD 9006) donne trois des plus significatives illustrations de la forme *Toccata et Fugue* avec celles en ré m., Fa M. et Ut M.; la composition en Ut M., fait unique dans l'œuvre d'orgue du maître, est une construction de forme ternaire . un Adagio prend place entre la Toccata et la Fugue, curieuse et significative intuition faisant pénétrer dans la traditionnelle et vieille forme Prélude et Fugue le principe ternaire de la Sonate. En musique de piano, si vous avez commencé votre collection des *Sonates* de BEETHOVEN, par Y. Nat, poursuivez-la avec les 9e, 10e, 11e, 12e, 13e, 15e et 16e (Discophiles, DF 730007-8-9). Vous pourrez y joindre deux *Sonates* de SCHUBERT; ce sont des œuvres qui, à défaut de bonne construction, d'ordre, apportent, dans leur naïveté, grâce, abondance mélancolique, charme, en un mot, de la musique (Vox, VBX 9, n° 2). De LISZT, Erato (LDE 3144) publie *Funérailles, Csardas macabre* et l'unique *Sonate en si*; l'enregistrement sert au mieux le jeu de G. Sebok. De BRAHMS, Rubinstein joue chez R.C.A. (630581) la sonate en fa m., œuvre au travail thématique poussé.

Le choix, toujours large, dans le genre du concerto pour soliste est, fort heureusement, illustré par des maîtres ayant su, la plupart du temps, allier deux contraires : musique et virtuosité — de MOZART, A. Sellier, accompagné par l'orchestre de chambre de la Sarre et K. Ristenpart, joue le 13e *Concerto en Ut M.* (Lumen, LD-2350 S) — G. Sebok, interprète les *Concertos* 23 en *La M.* et 17 en *Sol M.* avec l'orchestre J.F. Paillard chez Erato (LDE 3152) — W. Kempff et Leitner enregistrent chez la Deutsche, les 23e et 24e *Concertos* (618645). Toutes ces interprétations, vous vous en doutez, se situent à un haut niveau, votre choix sera donc difficile — de BEETHOVEN, vous trouverez, avec un orchestre souple et sonore, la 3e en *ut m.*, par Cl. Haskil chez Heliodor (478005). Enfin, le populaire *Concerto en la m.* de SCHUMANN et celui également en la, de GRIEG se partagent le disque Fontana « Amour de l'Art » 697302 L; la couverture de la pochette s'orne d'une reproduction, qu'on retrouve en édition séparée à l'intérieur, d'une toile de Renoir : la Tonnelle.

Pour les formations de chambre, je recommande le disque qu'Archiv consacre aux formes instrumentales à la fin du xviiie avec deux compositeurs français bien méconnus : Pierre VACHON (1731-1802) et N. DALAYRAC (1753-1809) tous deux violonistes. De chacun, il a été retenu deux *Quatuors à cordes* valant bien la peine d'une écoute attentive. Le *Trio en Mi bémol M.*, op. 40 que BRAHMS composa en 1865 profite d'un très bon enregistrement chez Mercury (49028).

Les œuvres orchestrales, en nombre restreint, constituent, par leur importance un ensemble de choix fort utile à vos besoins professionnels : BEETHOVEN, la *Symphonie Pastorale* et 12 *Danses allemandes* (Deutsche, 618642); RAVEL, le ballet complet de *Daphnis et Chloé* (Decca, LX5 5536); la fidélité de ce disque donne à l'interprétation sensible de P. Monteux un relief saisissant, aucune ligne ne reste dans l'ombre, les timbres gardent leurs couleurs, les chœurs, très beaux, font corps avec l'orchestre. On trouvera un commentaire de l'œuvre dans le « *Maurice Ravel* » de J. van Ackère et l'analyse dans le remarquable ouvrage de Roland Manuel « *M. Ravel et son œuvre dramatique* »; HINDEMITH, la *Symphonie* que l'auteur a tiré de son opéra *Mathis le Peintre,* inspiré par le Retable de Colmar et dont l'auteur écrivit lui-même le texte. Cette symphonie, en trois parties, contient les plus beaux épi-

sodes de l'opéra, malheureusement trop peu connu : le *Concert des Anges*, la *Mort de Mathis*, la *Tentation de Saint Antoine* (HIS MASTER'S VOICE, ALP 1597).

Par ses sources d'inspiration, la légende, le populaire, le fantastique, le *Freischütz* appartient à ce genre d'œuvres que les siècles, ni la mode ne peuvent atteindre. De cette œuvre, dont on s'est plu à dire, qu'elle posait les fondations de l'opéra romantique allemand, vous garderez une profonde impression en écoutant le très bel enregistrement DEUTSCHE (deux disques en coffret 18639-40 LPM avec texte allemand, anglais, français). Le double caractère dramatique et romantique de la partition électrise la baguette de Jochum; il y a constamment une action de présence, l'auditeur vit intensément le drame, jouit totalement de la musique et se passe fort bien d'une vision scénique que l'imagination, stimulée, remplace facilement. Parmi les solistes, tous choisis, on remarque les noms de I. Seefried, R. Streich, K. Böhme. Une autre intégrale, celle de *Macbeth* de VERDI, profite, elle aussi, d'une interprétation et d'un enregistrement des plus soignés chez R.C.A. (RE 25006-7-8). Enfin, l'*Opéra de Quat' sous* revit chez AMADÉO (AVRS 6023).

Il m'est arrivé, à l'occasion d'une présentation de disques HARMONIA-MUNDI, disques qui deviennent malheureusement très rares, de vous entretenir de la publication « *Musique pour tous les temps* », revue paraissant tous les deux mois. Chaque numéro s'attache à un musicien, à un genre. L'avantage principal est, qu'en dehors d'articles variés, un disque 17 cm apporte l'illustration sonore.

Le n° 12 « *Musiques funèbres* » retrace l'histoire de la messe de Requiem, sans oublier le Requiem grégorien. Le disque donne le chœur final du *De Profundis* de CAMPRA.

Le disque accompagnant le numéro 14 sur MONTEVERDE contient la *Lettre amoureuse*, le *Lamento d'Ariane* et un *madrigal* extrait du IV[e] Livre.

C. M. WEBER : LE FREISCHUTZ
(Ouverture)

(Suite de la page 8/36)

gio sont répétées d'abord aux violons et bassons, puis aux violoncelles. De nombreux silences augmentent l'angoisse de cette tension.

Mais voici qu'un jubilant accord de do majeur annonce la victoire du Bien sur le Mal (mes. 279). Après 13 mesures d'une brillante introduction, le second thème principal, le chant d'amour d'Agathe devient chant de triomphe et d'allégresse. Comme chez Beethoven (Egmont) ce déploiement de force final ne suit pas simplement le but de l'éclat extérieur, mais il répond à un besoin expressif impérieux.

Il semble donc bien que, malgré un ensemble thématique assez touffu, puisé souvent dans la trame de l'action même, Weber ait traité cette ouverture avec l'intelligent souci de lui donner non seulement l'apparence, mais réellement la structure d'une ouverture symphonique bien bâtie. Certes, vue par les yeux d'un classique, l'œuvre peut paraître indigente au point de vue de l'élaboration formelle. Mais il ne peut nullement être question d'une simple juxtaposition de thèmes sous forme d'un « potpourri ». Weber a admirablement réalisé l'intime fusion des exigences dramatiques et symphoniques; c'est avec une géniale liberté que cette œuvre est coulée dans le moule de la forme-sonate. Après le conflit thématique des ouvertures beethoveniennes, cette « fantaisie dramatique », comme disait Wagner en parlant de l'ouverture du *Freischutz*, peut être considérée comme un tournant décisif vers la musique à programme dont le couronnement sera le poème symphonique.

On nous prie d'insérer :

AVIS DE CONCOURS

Un concours sur épreuves est ouvert à l'Ecole Nationale de Musique de St-Brieuc pour le recrutement d'un professeur de Piano, de deux professeurs de Violon et d'un professeur d'Alto et Musique de chambre.

La durée hebdomadaire d'enseignement pour chaque professeur est de 12 heures.

Les épreuves se dérouleront à Paris les 6 et 7 décembre 1961, Salle Marguerite Gaveau, 45, rue de la Boétie, à l'heure qui sera ultérieurement indiquée aux candidats inscrits.

EPREUVES

1 - *PIANO*.

A. *Morceaux imposés :* Etude en la mineur, opus 25, n° 11, Chopin. — Ballade pour piano de Fauré (piano seul). — B) *Un morceau au choix*. — C) *Une lecture à vue*. — D) *Epreuve pédagogique* (Cours à faire à des élèves de tous les degrés d'enseignement et questions posées par le Jury concernant l'instrument enseigné, son histoire et sa littérature).

2 - *VIOLON*.

A) *Morceau imposé :* Finale du concerto en si mineur de Saint-Saëns. — B) *Un morceau au choix*. — C) *Une lecture à vue et Traits d'orchestre*. — D) *Une épreuve pédagogique*.

3 - *ALTO*.

A) *Un morceau imposé:* Concerto de Jean-Chrétien Bach. Arrangement Amable Massis aux Edit. Noël. — B) *Un morceau au choix*. — C) *Une lecture à vue et Traits d'orchestre*. — D) *Une épreuve pédagogique*.

Musique de chambre : Faire travailler du pupitre d'Alto le 1[er] mouvement du 1[er] quatuor de Beethoven.

Conditions d'admission

Sont admis à concourir les candidats des deux sexes âgés de 23 ans au minimum et de 55 ans au plus à la date du concours, de nationalité française et dégagés des obligations militaires.

Pour tous renseignements complémentaires (inscriptions, etc.), s'adresser soit à M. le Maire de St-Brieuc, soit à M .le Directeur de l'Ecole Nationale de Musique.

FONDATION L. JUNGMANN

Le Jury de la Fondation Louis Jungmann, présidé par M. Maurice Genevoix, Secrétaire perpétuel de l'Académie Française, siègera à Paris le 11 décembre 1961 pour attribuer les prix suivants destinés à couronner les ouvrages de langue française :

1° *Prix Louis Jungmann d'un montant de* 10.000 *NF*. destiné à récompenser un ouvrage d'imagination dont l'action est située dans un milieu industriel en général, ou exalte les grandes conquêtes techniques du XX[e] siècle.

2° *Prix de la Fédération Française des Artistes d'un montant de* 5.000 *NF*, destiné à récompenser un ouvrage contribuant à mieux faire comprendre et aimer les Beaux-Arts ou l'un d'entre eux.

3° *Prix Charles Kauffmann d'un montant de* 5.000 *NF*, destiné à récompenser un ouvrage de langue française mettant en valeur l'intérêt humain des voyages, soit sous forme de récit vécu, soit sous forme romanesque.

Candidatures et renseignements : à M. Chassang, Secrétaire Général, 18, rue Franchet-d'Espérey à Nancy.

PROGRAMMES LIMITATIFS

PROGRAMME D'HISTOIRE DE LA MUSIQUE AU BREVET DE TECHNICIEN DES METIERS ET COMMERCES DE LA MUSIQUE

(session de 1962)

Programme limitatif sur lequel portera en 1962 l'épreuve écrite d'histoire de la musique au brevet de technicien des métiers et commerces de la musique.

— Gluck et la réforme de la musique dramatique.

— Le poème symphonique. Son évolution jusqu'à nos jours.

(Note du 4-9-61; R.M./F. n° 32 du 25-9-61, p. 3221.)

***

LISTE DES CHANTS IMPOSES AU CONCOURS DE RECRUTEMENT DES ELEVES MAITRES ET ELEVES MAITRESSES (session de 1962)

La liste des chants imposés au concours de recrutement des élèves-maîtres et des élèves-maîtresses (session de 1962) est fixée dans toutes les académies ainsi qu'il suit :

1° Rouget de Lisle, *La Marseillaise*, premier couplet (version officielle).

2° J. Brahms, *Le Forgeron.*

3° Dalayrac, *Notre meunier chargé d'argent* (extrait de *Camille*).

4° *A la Campagne*, chant populaire d'Auvergne (trois couplets).

5° *Là-bas, dans le Limousin*, chant populaire d'Auvergne.

Les numéros 2 et 3 se trouvent dans *La Musique au Brevet et à l'Ecole normale* de A. Musson, 1er cahier (Edition Durand); les numéros 4 et 5 dans l'*Anthologie des Chants populaires français* (fascicule d'Auvergne) de Joseph Canteloube (Edition Durand).

(Arrêté du 9-9-61; R.M./F. n° 32 du 25-9-61, p. 3237.)

***

ENSEIGNEMENT DU CHANT DANS LES ECOLES NORMALES ET LES ECOLES PRIMAIRES

En vue de constituer un répertoire vocal commun à tous les établissements d'enseignement du 1er degré, il avait été décidé, par circulaire du 16-10-59 (*B.O.* n° 31 du 29-10-59) (1) de faire étudier chaque année deux chants populaires, à la fois dans les écoles normales et dans les écoles primaires publiques.

Pour cette raison, il y a lieu de faire étudier dans les mêmes établissements, pendant l'année 1961-62, les deux chants populaires suivants :

Les Filles de La Rochelle, chant populaire de l'Ouest (trois couplets). (Anthologie du chant scolaire, 1er fascicule, région de l'Ouest édition Heugel, 2 bis, rue Vivienne, Paris-2e).

Chanson de quête du Velay, chant populaire du Centre. (Anthologie du chant scolaire, 10e fascicule, région du Centre; édition Heugel.)

D'autre part, les candidats à l'examen du certificat d'études primaires, à la session de 1962, devront être en mesure de chanter :

— *la Marseillaise* (premier couplet, version officielle).

— *le Chant du départ,* de Méhul (premier couplet, version officielle).

— l'un des deux chants populaires précités.

(Circ. du 26-7-61; R.M./F. n° 31 du 18-9-61, p. 3067.)

Afin d'augmenter le répertoire vocal commun, il est infiniment souhaitable que les deux chants populaires précités appartiennent également au répertoire de l'enseignement du second degré. Mesdames et Messieurs les Professeurs d'Education musicale du second degré sont très sérieusement invités à inscrire ces deux chants au programme de leurs classes de sixième.

---

(1) Voir E.M. n° 63 de décembre 1959, p. 23/79.

MUSIQUE ET CULTURE

POUR LES JEUNES... MUSIQUE DU MONDE !

Emissions bi-mensuelles réalisées par « Musique et Culture » avec le concours de l'Orchestre Radio-Symphonique de Strasbourg, sur la Chaîne France III.

Réalisation et présentation : Albert Jungblut.

Lundi 13 *novembre de* 15 *h.* 30 *à* 16 *h.* :

Emission consacrée à Jean-Sébastien BACH.

— Orgue : Prélude en sol majeur - Prélude et fugue en fa majeur. (A l'orgue M. André Stricker.)

— 3e Suite en ré majeur (extraits).

Lundi 27 *novembre de* 15 *h.* 30 *à* 16 *h.* :

Variations et fugue sur un thème de Purcell (B. Britten).

Musique et Culture publie des fiches d'éducation musicale, destinées les unes aux élèves (« Feuillets des Benjamins de la Musique »), les autres aux éducateurs, qui complètent les émissions bi-mensuelles. (Abonnement annuel aux deux séries de fiches: 7 NF. Musique et Culture, 24, avenue des Vosges, Strasbourg, C.C.P. 484-48).

LES ŒUVRES IMPOSEES AU BACCALAUREAT

Par suite de retards dus à des circonstances tout à fait indépendantes de notre volonté, les éditions des deux fascicules spéciaux contenant les analyses des œuvres imposées au baccalauréat 1962 (un fascicule pour la 1re partie, un fascicule pour la seconde) ne seront prêtes que le 5 novembre.

La couverture est celle de nos numéros mensuels.

Les analyses sont signées de :

M. G. Favre, Inspecteur Général de l'Instruction Publique;

Mlle Paule Druilhe, Musicographe;

M. R. Kopff, Professeur d'Education musicale;

M. A. Musson, Professeur au Centre de Préparation au C.A.E.M., Lycée La Fontaine.

Chaque fascicule est en vente au prix de NF. 2.

Les commandes doivent spécifier pour chacune des première et seconde parties le nombre de fascicules retenus.

Les expéditions seront donc faites le 5 novembre 1961, puis, ensuite, dès réception du montant des commandes.

CHANGEMENTS D'ADRESSE

Il est fréquent que des numéros nous soient retournés parce que les destinataires ont omis de nous faire part de leur changement d'adresse ou d'état civil.

Avertissez-nous à temps, s'il vous plait, et joignez à votre avis la dernière bande d'envoi et la somme de Fr. 50 (0,50 N.F.).

F. Schubert : LE ROI DES AULNES

(ERLKOENIG)

par Paule DRUILHE

Partition chant et piano : version française de G. Samazeuilh. Durand, éditeur.

Discographie :

R.C.A. 95272 (Anderson) — Decca FAT 173512 (Giraudeau) — Decca LXT 2543 (Souzay) — Columbia ESBF 17059 (Thill).

⁂

En un de ces moments d'inspiration foudroyante dont l'artiste était coutumier, Schubert (1797-1828) écrit d'un seul jet, en 1815, la première version de cette ballade. Après trois retouches successives, il la fait exécuter et publier en 1821, comme sa première œuvre.

Le texte de Gœthe — qui avait déjà souvent tenté de nombreux musiciens — comprend huit strophes. Il met en scène, dans une atmosphère très dramatique, trois personnages : le récitant, le père, l'enfant.

L'œuvre, dont le ton original est sol mineur, s'ouvre par une introduction instrumentale de quinze mesures précédant la première strophe. Le piano, dont le rôle sera particulièrement important, fait entendre un rythme véhément de chevauchée, en triolets rapides de notes répétées à la main droite. Sous ce frémissement saisissant, un dessin agité s'esquisse à la basse. On y devine le vent, les bruits inquiétants de la nature, l'angoisse de l'heure :



Ce bref exorde, tout à fait à la manière d'un prélude de drame, nous suggère donc déjà les deux éléments essentiels de l'action : une chevauchée dramatique à travers un paysage hostile.

A chaque strophe poétique correspond ensuite un épisode musical bien déterminé et différent, avec toutefois des rappels thématiques qui assurent l'unité. Schubert s'éloigne donc ici de la conception du lied populaire et ne traite pas son œuvre en simple chanson à couplets, mais brosse un vaste tableau.

1re strophe (mes. 15 à 32).

Très sobrement, mais dans un sentiment d'inquiétude intense, le récitant expose la scène :

« Qui chevauche si tard par la nuit et le vent ?
C'est un père et son jeune enfant... »

Après une brève modulation au quatrième degré (ut mineur) sous les paroles « c'est un père... », puis au ton relatif majeur de si bémol (« ... jeune enfant »), cette strophe s'achève par une cadence parfaite en sol mineur. Un court interlude pianistique de quatre mesures, rappelant encore une fois la chevauchée, relie les deux premières strophes.

2e strophe (mes. 36 à 54).

Pathétique dialogue du père et de l'enfant :

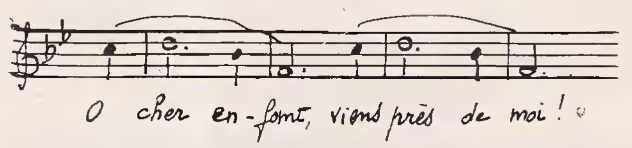
« Mon fils, pourquoi te cacher, plein d'effroi ? »

Et l'enfant déjà égaré par la fièvre, croit voir, dans le brouillard, surgir l'étrange roi des Aulnes.

Comme dans la première strophe, nous trouvons une modulation en ut mineur (« plein d'effroi »), mais une cadence bien affirmée conclut en si bémol majeur.

3e strophe (mes. 54 à 72).

De sa voix insinuante et aimable, le roi des Aulnes appelle l'enfant. L'accompagnement change d'aspect — tout en conservant le même mouvement rythmique — pour souligner cette phrase nouvelle, que l'on peut appeler thème du roi des Aulnes :



Malgré une modulation en fa majeur (« ...de beaux jeux ») dominante du ton de si bémol, la tonalité du début de la strophe (si bémol majeur) est ramenée par une cadence parfaite pour conclure.

4e strophe (mes. 72 à 85).

Sans interruption pianistique, l'enfant et le père reprennent leur poignant et douloureux dialogue :

« Mon père, mon père, n'entends-tu donc pas ?
Ce que le roi me murmure tout bas ? »

Sous cette phrase angoissée (la mélodie frotte en secondes mineures sur la pédale de ré de l'accompagnement), le thème du roi des Aulnes résonne à la basse; l'inquiétant personnage reste présent et sa menace croît :



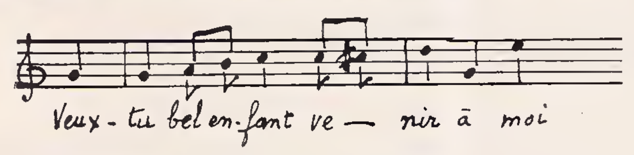
Une lointaine modulation en si mineur amène la réponse rassurante du père :

« Sois calme, reste en paix, mon enfant... »

La strophe se termine en sol majeur.

5e strophe (mes. 85 à 96).

Dans la tonalité très claire d'ut majeur, sur un murmure tournoyant du piano — la main droite abandonne les triolets d'accords répétés pour les arpèges — le roi des Aulnes renouvelle son invitation. La ligne mélodique se fait particulièrement séduisante et caressante :



Malgré une modulation en la mineur (« tu verras mes filles t'ouvrir leurs bras »), puis en sol majeur (« ce sont elles qui mènent les rondes la nuit »), une cadence parfaite en ut majeur clôt cet appel.

6e strophe (mes. 97 à 112).

Plus impérieux que jamais, le rythme de la chevauchée revient à nouveau, tandis que le thème du roi des Aulnes surgit encore à la basse. Le dialogue de l'enfant et de son père se fait plus dramatique :

« Mon père, mon père, ne vois-tu donc pas,
Les filles sont à l'orée du bois ? »

Commencée en la mineur, poursuivie en ut mineur (tonalité très lointaine) sur les paroles « Mon fils, mon fils », cette sixième strophe se termine par une cadence parfaite en ré mineur. Suit un court interlude pianistique de quatre mesures durant lequel se poursuit la chevauchée.

7e strophe (mes. 116 à 131).

Le roi des Aulnes va triompher, et lance un ultime appel :

« Je t'aime, ton doux visage me plaît ».

Attaquée sur une brusque et saisissante modulation en mi bémol majeur, cette belle phrase lyrique retourne au ton de ré mineur sur :

« Tu dois donc me suivre, je suis le plus fort ». Le cri de détresse de l'enfant accompagne le thème du roi des Aulnes à la main gauche, amenant le point culminant du morceau et la réapparition du ton initial de sol mineur.

8e strophe (mes. 131 à la fin).

C'est la conclusion du drame, avec le retour du ton de sol et de l'accompagnement, comme au début du tableau. Il semble que Schubert veuille nous remettre dans le même paysage, dans le même sentiment d'effroi, de désarroi causé par la tempête nocturne. Impression accentuée également par le retour du récitant qui — comme dans l'exorde — nous raconte l'événement (« le père tremble, il presse son cheval... »), et aussi par l'accélération du mouvement.

Un brusque arrêt de l'accompagnement; la voix, en récitatif, expose le tragique dénouement :

« Entre ses bras, son enfant est mort ».

Comme un rideau qui tombe brutalement, une rapide cadence parfaite (en sol mineur) efface la bouleversante vision.

⁂

Riche d'émotion et de vie, cette page de Schubert — une des plus achevées de toute son importante production vocale — représente le type le plus parfait du lied dramatique. Elle se classe parmi les chefs-d'œuvre de l'époque romantique.

[D'après *Les Textes Musicaux Expliqués*, Hachette, éditeur.]

ETUDE DE CHŒURS

Chorales d'Ecoles Primaires - Petites Chorales de 6e et 5e

par Suzanne MONTU

Professeur d'Education Musicale dans les Ecoles
de la Ville de Paris
Responsable de la Musique à l'U.F.O.L.E.A.

Depuis octobre 1958 nous nous sommes attachés à présenter des chants à une voix.

L'année scolaire 1961-62 sera exclusivement consacrée à l'étude de chœurs simples (2 et 3 voix égales) abordables aux éléments jeunes qui composent une « petite Chorale ».

Contre toute logique apparente nous proposons dès ce premier exposé un Noël à 3 voix; ainsi les chefs de chorales disposeront d'un temps raisonnable pour son étude et sa mise au point avant les fêtes de fin d'année.

Dès le prochain numéro nous présenterons un chœur à 2 voix.

CHŒUR A L'ETUDE

LA JAMBE ME FAIT MAL

Noël Provençal harmonisé à 3 voix égales
par Robert PLANEL

Ed. Ecole du Chant : 35, bd Victor-Hugo à Nice

Extrait du recueil de « Neuf Noëls Populaires de France »
harmonisés par R. PLANEL







2

Un vieux berger qui fait seul le voyage
Un vieux berger s'en va à petits pas
S'est retourné et m'a dit avec rage
S'est retourné et m'a dit: « Je ne peux pas » :
La jambe me fait mal...

3

J'ai un cheval qui vole sur la terre
J'ai un cheval qui mange le chemin
L'ai acheté d'un ancien de la guerre
L'ai acheté je peux me mettre en train
La jambe me fait mal...

4

Tous les bergers étant sur la montagne
Tous les bergers ont vu un messager
Qui leur a dit: « Mettez-vous en campagne »
Qui leur a dit: « Noël est arrivé ».
La jambe me fait mal...

La poésie de cet ancien Noël est due à Nicolas Saboly (1614-1675), poète et musicien provençal célèbre par les Noëls qu'il a composés et qui nous sont parvenus.

Celui que nous allons étudier, alerte et décidé, n'est nullement entaché de la tristesse que l'on attribue abusivement au mode mineur. Le rythme, très franc, noté dans une mesure à 2/4, lui confère une allure de marche convenant parfaitement au tableau des paysans se rendant à la crèche.

L'harmonisation tour à tour légère ou soutenant la ligne mélodique souligne le caractère et amène le refrain qui n'est pas exempt d'énergie avec son rythme initial brisé et son mouvement mélodique très affirmatif.

ETUDE

Généralités

Bien que ce chœur soit destiné à des élèves de 5e et 6e, il n'est nullement question de le faire travailler intégralement par le solfège. En effet, un tel travail nécessitera un mouvement assez lent qui engendrera quelque lourdeur dont se ressentira l'exécution. Très rapidement les paroles seront adaptées dans le « tempo » voulu.

La direction du professeur sera très précise, les gestes seront sobres. Quant au mouvement il ne variera guère tout au long des 4 couplets.

Présentation

Le maître chante la première partie dans le mouvement en jouant si possible les 2e et 3e parties au guide-chant.

Selon la légende et les coutumes ancestrales, les paysans se rendent en groupe à la crèche la nuit de Noël. Bien puni est celui qui ne peut se joindre à eux.

Un vieux berger auquel « le jambe fait mal « voudrait les suivre, mais pourra-t-il marcher pendant si longtemps ? Suivant seul et péniblement ses compagnons, il maugrée avec rage contre son sort. Cependant tout s'arrangera puisqu'il a un cheval très rapide : vite en selle, il part le cœur léger; un messager vient d'annoncer la grande nouvelle : Noël est arrivé !

REGLES GENERALES RELATIVES AUX CHŒURS A TROIS VOIX EGALES

A) L'accord de départ bénéficiera d'une justesse parfaite.

B) La classe sera divisée en *trois groupes* répartis ainsi :

1re *partie :* voix claires et élevées : 15 élèves environ.

2e *partie :* voix moyennes, quelques bonnes musiciennes sont indispensables : 12 élèves environ.

3e *partie :* voix assez timbrées dans le grave : 12 élèves environ.

(Cette proportion sera respectée quelle que soit l'importance de la chorale.)

C) Travail de la première partie (par phrase musicale).

a) le maître chante les notes en mesure — b) les enfants chantent les notes sans mesure — c) le maître chante dans le mouvement les paroles — d) répétition par les enfants — e) correction des fautes (voir ci-dessous) — f) mise en place définitive.

D) Travail de la *seconde partie* (par phrase musicale).

a) lecture chantée sans mesure des notes par le maître — b) lecture chantée sans mesure des notes par les élèves — c) idem, mais, le maître joue ou vocalise (sans mesure) la 3e partie) — d) adaptation des paroles ou onomatopées : le maître chante celles-ci en mesure et dans le mouvement, les élèves répètent; correction des erreurs (voir ci-dessous) — e) les élèves chantent les paroles dans le mouvement tandis que le maître joue au guide-chant ou vocalise la 3e partie. Puis il chante cette 3e partie avec les paroles — f) pendant le chant des choristes le maître joue ou vocalise la 1re partie, puis il la chante avec les paroles — g) pendant le chant de la 2e partie, un groupe de 1re partie chante, puis tous les élèves de 1re partie chantent — h) idem, mais le maître peut ajouter (si possible) la 3e partie en la jouant.

(Si les choristes sont bien entraînés, le nombre des étapes de ce travail peut être réduit.)

E) Travail de la 3e *partie* (par phrase musicale).

Même travail que ci-dessus § D; il y aura lieu de lire 2e partie au lieu de 3e et vice-versa, l'adjonction de la 1re partie restant inchangée.

F) Réunion des *trois parties* (avec paroles et dans le mouvement). Ce travail présentera un plus grand intérêt lorsque 2 ou 3 phrases pourront être juxtaposées.

a) révision de la 1re partie seule — b) révision de la 2e partie seule — c) révision des première et seconde parties ensemble — d) révision de la 3e partie seule — e) révision des 1re et 3e parties ensemble — f) révision des 2e et 3e parties ensemble — g) mise en place de ces trois parties simultanément. Au début de cette mise en place, le professeur sera peut-être obligé de soutenir au guide-chant ou à la voix une partie défaillante.

Division et travail par phrase

(Il est souhaitable que les élèves aient la partition en main.)

a) « *Beaucoup de gens vont en pèlerinage* ».

En 1re et 3e parties, veiller à la justesse du sol dièse; le faire chanter très haut et le serrer près du « la ».

En 2e et 3e parties, l'articulation est très légère, syllabique même. En 1re partie le chant est peu lié. Aussi conseillons-nous d'aborder la toute première mise en place des paroles « staccato » afin d'obtenir la précision requise dans l'exécution.

b) « *Beaucoup de gens s'en vont à Bethléem* ».

Mesures 5 et 6 identiques à 1 et 2 — Mesures 7 et 8 travail parties séparées.

Insister sur l'étude avec le nom des notes en guidant les élèves au tableau sur la gamme (voir 1 du tableau terminal) — Observer un court point d'orgue — lors de l'étude — sur les notes présentant une difficulté — Toujours en guidant les élèves avec 2 baguettes, réunir les parties deux par deux. — Après avoir fait constater les différences existant entre les mesures 3 et 4, puis 7 et 8, écrire complètement ces deux mesures au tableau avec notes et paroles afin que les choristes s'aident des yeux. — Enchaîner « b » entièrement en ralentissant momentanément à la fin si nécessaire.

c) Enchaînement « a » et « b ». — Un exercice d'intonation au tableau sera peut-être nécessaire en 2e partie (sol dièse-mi) et 3e partie (mi-do).

d) « *Je veux y aller j'ai assez de courage* ».

La phrase demande à être un peu plus liée dans les trois parties; aussi déconseillons-nous l'étude « staccato ».

1re partie : veiller à la répétition rigoureusement identique des trois « mi » (mesure 9). — Insister par le solfège sur la répétition du « do » (*cou-ra*-ge). — Faire chanter le « si » très près du « do ».

2e partie : Serrer « do » et « si » (mesure 10), « la » et « sol dièse » (mesure 12).

3e partie : Pas de difficulté mélodique. Faire remarquer le « coulé » sur « je » (mesure 9).

Au moment de la mise en place des parties simultanées, quelques erreurs apparaîtront peut-être (mesure 10, 2e partie). Les choristes risquent de suivre instinctivement à la tierce le mouvement mélodique de la première voix (ils chanteront sans doute un « si » au lieu d'un « do » sur le 1er temps (mesure 10).

Travail par le solfège pour y remédier.

e) Enchaînement « b » et « d ».

2e partie : difficulté à l'attaque du sol bécarre (mesure 9). Envisager des exercices d'intonation où l'élément chromatique interviendra (voir 2 du tableau terminal).

f) Enchaînement a-b-d.

g) « *Je veux y aller, si je peux bien marcher* ».

La nouvelle fin de phrase (mes. 16) est retenue aisément.

3e partie: rythme mesure 16. Faire remarquer la succession de croches aux choristes, leur continuité. Afin qu'aucun arrêt n'existe sur le « mi », aider les élèves du geste.

Enchaînement des 4 mesures de « g ».

h) Enchaînement « d » et « g ».

i) « *La jambe me fait mal*
Boutte selle, boutte selle ».

1re partie : veiller à la répétition du « ré » (mesure 19) et au retour sur le « do » (mesure 20). Recourir à la lecture chantée des notes.

La croche pointée (mesure 17) aura sa valeur exacte, demander (en 2e partie aussi) une double-croche brève et légère.

Demi-tons diatoniques descendants très petits (même remarque en 2e et 3e parties).

2e partie : Justesse du « la » (mesure 20). Recourir aux exercices sur la gamme pour obtenir une tierce majeure assez grande du « fa » au « la », sinon les voix baisseront (N° 1 du tableau).

3e partie (commencer au début de la mesure 16). — Obtenir une voix sans dureté sur la tenue et les répétitions du « la » grave.

Laisser seulement le temps de la respiration après la tenue qui doit durer presque trois temps.

Au cours de la mise en place des parties simultanées, faire toujours commencer la 3e voix sur le 1er temps de la mesure 16. Ecrire les trois parties au tableau et faire remarquer la place de l'attaque des 1re et 2e parties. Indiquer d'un geste précis cette attaque.

j) Enchaînement « g » et « i ».

k) « *La jambe me fait mal,*
Boutte selle à mon cheval ».

1re partie : terminaison facile.

2e partie : mesures 22, 23, 24 : Exercices dirigés au tableau (voir formule n° 3). Alterner gamme ascendante et descendante; rechercher un « fa dièse » très haut; insister sur les exercices d'intonation; enchaîner la 2e partie seule de « k » entier.

3e partie : Difficulté de chanter seulement deux « la » croches et d'attaquer le « si » sur le premier temps de la mesure 23. Exercices sur formule 1; envisager si besoin est au cours de l'étude un point d'orgue sur « selle ».

Mise en place des trois parties simultanées.

Faire remarquer aux choristes de la 3e voix que le « la » blanche est attaqué après le départ des 1re et 2e voix sur le mot « jambe ». Indiquer cette attaque par un geste de la main.

l) Enchaînement « i » et « k ». — Enchaînement d-g-i-k. — Enchaînement du chœur en entier.

Interprétation.

Estomper les syllabes muettes (mesures 4, 12, 20).

Peu de nuances; beaucoup de simplicité. — Pas d'altération de mouvement.

Dans l'ensemble des couplets :

mesures 1 à 8 précises et à peine liées. — mesures 9 à 16 plus soutenues, un peu liées. — mesures 17 à 24 rythme franc, allure décidée.

Couplets.

Couplet 2 : mesures 1 à 8 « piano » et un peu mélancolique. — mesures 9 à 16 « crescendo » et affirmatif. — mesures 17 à 24 en diminuant.

couplet 3 : alerte et décidé.

couplet 4 : mesures 1 à 8 mezzo forte et calme. — mesures 9 à 16 « crescendo ». — mesures 17 à 24 énergique avec décision mais sans brutalité. Léger ralenti à la mesure 23.

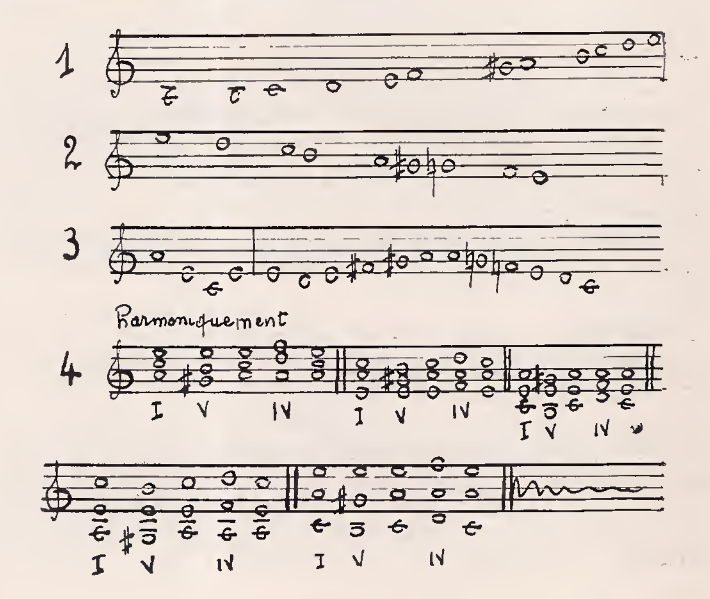
Exécution.

Celle-ci peut, indifféremment, être confiée à une chorale aux voix jeunes : filles, garçons ou mixte.

Elèves de 11 à 14 ans.

EXERCICES TIRES DU CHŒUR

Les accords parfaits des 1er, 4e et 5e degrés en mineur. Etat fondamental et renversements. Les trois notes des accords seront écrites en trois couleurs différentes au tableau. (Voir formule n° 4.)



LIVRES - MUSIQUE

par A. MUSSON

Les **« Fiches Musicales »**, éditées par l'Association **Peuple et Culture**, 14, rue Monsieur-le-Prince, Paris-6e, dont nous rendons compte régulièrement, s'enrichissent de deux nouvelles analyses propres à vous satisfaire étant donnés les sujets choisis :

1° G. Fr. HÆNDEL : WATER-MUSIC, par Marc Vignal (circonstances de composition; les trois Water-Music, structure d'ensemble de la suite; étude musicale de l'œuvre; analyse et chronométrage; action sur la sensibilité; notes complémentaires sur l'auteur; ouvrages sur Hændel; discographie sommaire; principaux thèmes de l'œuvre).

2° R. SCHUMANN : CONCERTO pour piano et orchestre, op. 54, en la mineur, par Claude Helffer. (circonstances de composition et premières auditions; le style de Schumann; les thèmes du concerto; analyse sommaire et minutage; interprétation; mode d'action sur la sensibilité; utilisation du disque; vie de Schumann; place de Schumann dans la musique de son temps; bibliographie; principaux thèmes de l'œuvre).

Les Editions **LEDUC**, 175, rue Saint-Honoré, Paris (1er), éditent régulièrement des petits opuscules présentant certains compositeurs et donnant le catalogue de leurs œuvres. Ainsi pour : Pierre Max DUBOIS (1960); Jacques IBERT (1961); Laszlo LAJTHA (1961).

De la lyre d'Orphée à la musique électronique, par Jacqueline JAMIN, professeur d'Education musicale au Lycée de jeunes filles de Courbevoie. 1 vol. format 24×16 de 186 pages. Edit. Leduc, 175, rue St-Honoré, Paris-1er.

C'est sous ce titre aimable et suggestif que l'auteur présente une histoire générale de la musique à l'intention des élèves de l'enseignement du second degré et des élèves des Collèges d'enseignement général.

L'ouvrage suit le programme officiel et s'adresse particulièrement aux classes de 6e, 5e, 4e, 3e, ce qui ne veut pas dire que les classes de 2e et de 1re ne puissent y trouver profit.

Ecrire une histoire de la musique en 186 pages peut sembler une gageure. En fait, Mlle Jamin a rassemblé là les éléments essentiels pour que des lycéens ayant accompli une scolarité normale de 4 ans (de la 6e à la 3e) aient une connaissance suffisante des grands moments, des maitres et des formes pour pouvoir, à partir de la seconde, pénétrer plus intimement l'évolution de l'art musical.

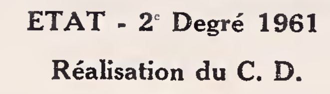
Un rappel du programme officiel précède deux grandes parties allant, la première de « *la Musique dans les civilisations antiques* » à « *la Musique en France pendant la Révolution et l'Empire* », la seconde du « *Romantisme* » à nos jours.

Tout cela est écrit et présenté avec clarté et doit être utile à un cours d'histoire.

De plus, il est souvent question de la France dans ce livre, non pas que l'auteur ait voulu traiter uniquement de la musique en notre pays, mais la composition et la rédaction de l'ouvrage sont telles, que le lecteur ne peut que constater la constance et la valeur de l'école française. Il est heureux que nos lycéens le sachent.

HARMONIE

par M. DAUTREMER



ETAT - 2e Degré 1961

Réalisation du C. D.

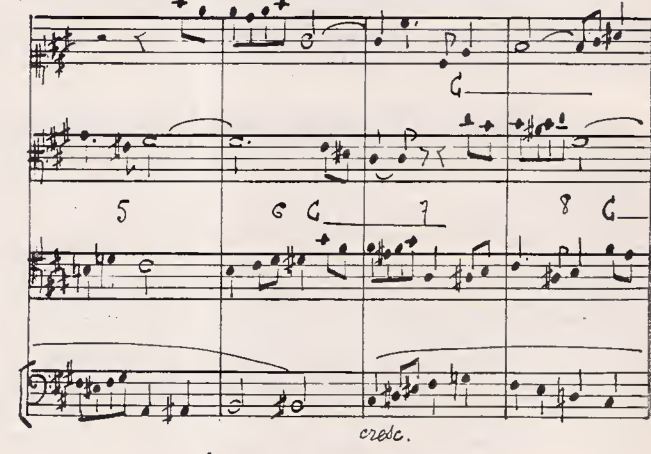






Réalisation de la B.







(Suite page 27/55)

QUATRIÈME CONFERENCE DE L'I. S. M. E.

(Vienne - Juin 1961)

par Paule DRUILHE

La Quatrième Conférence Internationale sur le rôle et la place de la musique dans l'éducation des jeunes et des adultes organisée par l'International Society for Music Education (I.S.M.E.) s'est tenue à Vienne du 22 au 28 juin 1961.

Ce congrès se présentait surtout comme une réunion à prédominance américano-allemande. La France ne semble guère s'intéresser à ces manifestations internationales : à peu près une demi-douzaine de nos compatriotes seulement y assistait. La date, il est vrai, était fort mal choisie pour les enseignants français, qui ne pouvaient s'absenter durant les derniers jours de l'année scolaire.

Les exposés qui, à tort ou à raison, passaient pour importants, avaient lieu en séance plénière dans la grande salle Mozart au Konzerthaus; les autres se tenaient dans de simples salles de cours du Conservatoire devant un auditoire clairsemé.

Le thème général de ce congrès imposait la présentation des deux aspects essentiels de la question : l'éducation musicale à l'école — problème primordial car il intéresse la totalité des enfants d'âge scolaire, — et la formation musicale professionnelle, s'adressant aux plus doués, donc à un nombre beaucoup plus limité.

Des conférenciers qualifiés de divers pays ont exposé ce double point de vue. En ce qui concerne la France, si la formation du compositeur a été brillamment et spirituellement traitée par Pierre Petit en séance plénière, la situation de l'Education Musicale dans les établissements scolaires français, exposée par Georges Favre, docteur es lettres, Inspecteur Général de l'Instruction Publique, a été reléguée dans une séance confidentielle de fin d'après-midi — devant une vingtaine d'auditeurs — qui se tenait en même temps que deux autres réunions. Les établissements scolaires du second degré, au nombre d'un millier environ, totalisant plus de 712.000 élèves selon les statistiques officielles les plus récentes, constituent déjà, à eux seuls, la plus vaste action d'éducation artistique rationnellement organisée existant actuellement. Il est donc infiniment regrettable que les nombreux congressistes n'aient pu être informés en séance plénière, de l'ampleur et de la qualité de cet enseignement, comme de la formation des professeurs spécialisés, sur lequel bon nombre de visiteurs étrangers viennent se documenter à Paris même, durant l'année scolaire.

Des exposés de méthodes personnelles ont été faits, notamment par M. Amable Massis, Inspecteur Général de l'Enseignement Musical à la direction des Arts et Lettres (Conservatoires de province), sur l'enseignement élémentaire du solfège par des procédés audio-visuels, et par le Docteur Tomatis sur l'oreille électronique. On a parlé également de l'éducation rythmique, du disque, de la radio scolaire, du film et de la télévision. Mais sur tous ces sujets traités par des conférenciers de plus ou moins grande envergure, la France aurait eu aussi beaucoup de choses originales à dire, car dans ces domaines — particulièrement en ce qui concerne l'utilisatoin du disque — notre enseignement a instauré, depuis une dizaine d'années, une pédagogie active dont les résultats sont particulièrement encourageants, et qui, bien souvent, pourrait servir de modèle, hors de notre pays.

Chaque jour, une audition musicale venait tempérer l'austérité des exposés. La France a présenté deux ensembles instrumentaux d'excellente qualité : l'orchestre de chambre du Conservatoire de Metz sous la direction de Jacques Pernoo a exécuté la *Sinfonietta* de Gérard Devos et celle d'Albert Roussel; le Conservatoire de Versailles a donné le *Quatuor en ut mineur* avec piano de Gabriel Fauré.

Durant le congrès, se tenait une exposition de disques, d'instruments et de publications musicales pédagogiques. La place de la France y était vraiment réduite. Notre participation trop fragmentaire et quasi improvisée ne pouvait donner l'image réelle, ni montrer l'étendue et la valeur de nos efforts en ce domaine.

Quel profit auraient tiré d'une telle confrontation les professeurs d'Education musicale tant du Second que du Premier Degré, s'ils avaient pu se rendre à Vienne ? En dehors de l'attrait de cette ville qui a été maintes fois un des pôles de la musique européenne, bien peu de choses en vérité. Si le déroulement des séances plénières avait fait l'objet d'une attention particulière, il ne semblait pas en être de même pour les autres réunions : le trop grand nombre d'exposés avait amené les dirigeants du congrès à prévoir une simultanéité de séances secondaires — « à la sauvette » — contraignant les auditeurs à une regrettable dispersion. De plus, certains orateurs parfois pontifiants, découvrant ce qui existe depuis longtemps ailleurs, ou traitant de sujets de faible intérêt, ou parlant en leur propre nom, décourageaient les congressistes les mieux disposés à tirer un profit de ce qu'ils entendaient.

En marge du congrès, à côté des concerts et des excursions organisées dans les lieux célèbres de la capitale autrichienne, il aurait été souhaitable et d'intérêt primordial qu'une visite fût prévue au très riche département des manuscrits musicaux de la Bibliothèque Nationale de Vienne. Beaucoup de participants, professeurs d'Education musicale qui ont à enseigner l'Histoire de la Musique à leurs élèves, et dont certains parfois préparent des travaux personnels de musicologie, auraient vivement apprécié une telle initiative.

Cependant, l'utilité de ces colloques internationaux reste incontestable. Ils permettent une connaissance plus précise des recherches entreprises dans les autres nations; ils apportent une documentation indispensable pour les pays sous-développés quant à l'Education musicale; ils provoquent des contacts humains, des rencontres individuelles enrichissantes. Somme toute, l'intérêt réside au moins autant dans les coulisses que dans les salles de travail.

UNIVERSITE DE PARIS

INSTITUT DE MUSICOLOGIE

Séminaire de Pédagogie Musicale

En raison des travaux actuellement en cours à l'Institut d'Art, le Séminaire de Pédagogie Musicale ne reprendra qu'en janvier 1962 dans les mêmes conditions que précédemment (2e mardi du mois de 17 h. 30 à 19 h. : soit reprise le 9 janvier).

Des précisions seront données dans le numéro de décembre de l' « Education Musicale ».

AVIS ADMINISTRATIFS

Réduction des abattements de zone en matière de prestations familiales

Les taux d'abattement servant, à la date du 31 juillet 1961, à la détermination des prestations familiales versées dans les départements autres que celui de la Seine sont modifiés conformément au tableau ci-après :

Taux au 31 juillet 1961	Nouveaux Taux au 1er août 1961
0 %	0 %
0,50 %	0,50 %
2,50 %	2,50 %
3,50 %	3,50 %
4 %	4 %
5 %	5 %
6 %	6 %
6,50 %	6,50 %
7,50 %	7,50 %
8,50 %	8 %
9 %	8 %
10 %	8 %

(Décret n° 61-840 du 1-8-61 - R.M./F. n° 31 du 18-9-61, p. 3127.)

Traitements applicables à certains fonctionnaires relevant de la Direction Générale de l'Organisation et des Programmes scolaires aux 1er mai et 1er juillet 1961

En application du décret n° 61-881 du 8 août 1961 fixant un nouveau classement indiciaire pour certains fonctionnaires relevant du ministère de l'Education nationale et des arrêtés du 7 septembre 1961 (*J.O.* du 8-9-1961) fixant les nouvelles échelles de traitements de ces personnels, la circulaire du 11 septembre 1961 (R.M./F. n° 31, du 18-9-61, p. 3109) indique les traitements à appliquer aux 1er mai et 1er juillet 1961 :

Professeurs licenciés ou certifiés

Echelle 2

5e	550	785	19.256	19.821
4e	535	755	18.520	19.064
3e	510	705	17.294	17.801
2e	480	645	15.822	16.286
1er		590	14.473	14.898

Echelle 1

11e	535	755	18.520	19.064
10e	510	705	17.294	17.801
9e	480	645	15.822	16.286
8e		590	14.473	14.898
7e	425	550	13.492	13.888
6e	398	510	12.510	12.878
5e	374	475	11.652	11.994
4e		440	10.793	11.110
3e	320	400	9.812	10.100
2e	294	360	8.831	9.090
1er	250	300	7.359	7.575

Chargés d'enseignement

11e	460	605	14.841	15.276
10e	440	570	13.982	14.393
9e	415	535	13.124	13.509
8e	390	500	12.265	12.625
7e	365	465	11.406	11.741
6e	345	435	10.671	10.984
5e	325	405	9.935	10.226
4e	304	375	9.199	9.469
3e		345	8.463	8.711
2e	260	315	7.727	7.954
1er	225	265	6.500	6.691

Avancement d'échelon des :
— Professeurs certifiés et assimilés
— Chargés d'enseignement.

Le décret n° 61-1008 du 7-9-61 fixe, « à titre transitoire et jusqu'à l'intervention des décrets définissant, par application de l'article 2 de l'ordonnance du 4-2-59, l'ensemble des règles statutaires les concernant, l'avancement d'échelon des fonctionnaires énumérés aux articles » du sus-dit décret.

Les conditions d'avancement d'échelon des

Professeurs certifiés et assimilés de chargés d'enseignemnt,

des Enseignements classiques et modernes sont fixées selon les durées de services et les proportions d'effectifs ci-après :

	30 %	50 %	20 %
Du 1er au 2e éch. ..	1 an	1 an	1 an
Du 2e au 3e éch. ..	1 an	1 an 6 m.	1 an 6 m.
Du 3e au 4e éch. ..	1 an	1 an 6 m.	1 an 6 m.
Du 4e au 5e éch. ..	1 an	2 ans 6 m.	2 ans 6 m.
Du 5e au 6e éch. ..	2 ans 6 m.	3 ans	3 ans 6 m.
Du 6e au 7e éch. ..	2 ans 6 m.	3 ans	3 ans 6 m.
Du 7e au 8e éch. ..	2 ans 6 m.	3 ans	3 ans 6 m.
Du 8e au 9e éch. ..	2 ans 6 m.	3 ans 6 m.	4 ans
Du 9e au 10e éch. ..	2 ans 6 m.	3 ans 6 m.	4 ans 6 m.
Du 10e au 11e éch. ..	2 ans 6 m.	3 ans 6 m	4 ans 6 m.
Total	20 ans	26 ans	30 ans

Les fonctionnaires visés au présent décret en fonction au 30 avril 1961 sont, à compter du 1er mai 1961, reclassés dans la nouvelle carrière définie aux articles 1er, 2, 3 et 4, ci-dessus à l'échelon et avec l'ancienneté d'échelon que l'ancienneté de grade, qui aurait été la leur au 30 avril 1961 s'ils avaient passé dans chaque échelon la durée la plus longue prévue au tableau d'échelonnement en vigueur au 30 avril 1961, leur confère, d'après la durée d'avancement la plus longue prévue par le tableau figurant à l'article 3 ci-dessus.

(*J.O.* du 8-9-61; R.M./F. n° 30 du 11-9-61, p. 2975.)

Echelonnement indiciaire de certains personnels enseignants relevant de l'Education Nationale

Les échelonnements indiciaires applicables, à compter du 1er mai 1961, aux personnels visés à l'article 2 du décret n° 61-1008 du 7 septembre 1961 définissant les statuts particuliers de certains personnels de l'Education Nationale en ce qui concerne les conditions d'avancement sont fixés conformément aux tableaux ci-après (indices bruts) :

Professeurs certifiés ou licenciés et personnels assimilés (échelle 1) :

1er échelon	300	250
2e échelon	360	294
3e échelon	400	320
4e échelon	440	»
5e échelon	475	374
6e échelon	510	398
7e échelon	550	425
8e échelon	590	»
9e échelon	645	480
10e échelon	705	510
11e échelon	755	535

(Arrêté du 7-9-61 - *J.O.* du 8-9-61 - R.M./F. n° 30 du 11-9-61, p. 2999.)

HARMONIE (suite de la page 24/52)

Chant :

Mesure 2 : chromatisme au 3e temps par altération ascendante de la quinte (Basse) et 7e altérée au Contralto.

Mesure 3 : 2e temps : Accord de seconde, très incisif, et amenant la tonalité d'Ut mineur.

Mesures 4 et 5 : Sol mineur et non pas Si bémol Majeur, qui n'arrivera qu'à la mesure 6. Le Mi bémol du Ténor (1er temps de la mesure 5) peut être considéré comme une appogiature du Ré, mais brodant au-dessus avant de se résoudre.

Mesure 10 : réalisation délicate en raison de la tierce diminuée : fa bémol-ré bécarre. Nous considérons le Fa bémol comme étant la sixte napolitaine de Mi bémol Majeur. Cette tonalité est seulement effleurée sur la dernière croche pour amener Fa mineur au 1er temps de la mesure 11. Le Mi bémol du Soprano est considéré comme note de passage chromatique.

Croisement à la mesure 12, pour dégager le Ténor en lui permettant un départ élégant de ligne ascendante.

Mesure 13 : Sol, appogiature au Soprano. Le Mi bécarre du Ténor, de même.

Mesure 14 : Mi bémol, appogiature formant septième.

Basse :

Au Soprano (1re mesure) : imitation libre du thème B qui est exposé à la 10e mesure.

Double entrée du thème A (1re et 2e mesures). De la fin de la mesure 4 jusqu'à la mesure 9, imitations du motif C exposé à la Basse.

Mesure 10 : retour du motif A au Soprano sur B à la Basse. Croisement entre Alto et Ténor permettant un bon équilibre des tessitures et des mouvements mélodiques.

CORRESPONDANCE

Etant donné le taux élevé des tarifs postaux, il nous est désormais impossible de répondre à toute lettre à laquelle ne sera pas jointe la somme de 0,25 NF.



NOUVELLES DE LA "SCHOLA CANTORUM"

Fondée en 1896 par Charles BORDES,
Alexandre GUILMANT et Vincent d'INDY

269, rue Saint-Jacques - Paris-5e — ODE. 56-74

Dès la reprise des cours, le 2 octobre, la **SCHOLA CANTORUM** a pu enregistrer une augmentation des inscriptions de l'ordre de 20 % par rapport à l'exercice 1960-1961. De nouvelles personnalités viennent d'être appelées qui enrichiront encore un corps professoral particulièrement prestigieux : L'éminent organiste et compositeur **JEAN LANGLAIS**, titulaire à Sainte-Clothilde de l'instrument de César Franck, est chargé de la classe d'orgue, succédant ainsi à Jean-Jacques Grunenwald lui-même nommé au Conservatoire de Genève. Une classe nouvelle d'**Ondes Martenot** est confiée à la célèbre ondiste **JEANNE LORIOD.** On sait l'importance prise par cet instrument dans la littérature contemporaine et les débouchés qui, de ce fait, s'offrent de plus en plus aux « ondistes ». Le Ténor **JEAN GIRAUDEAU** de l'Opéra, enseignera le chant parallèlement à **IRENE JOACHIM** de l'Opéra-Comique, **IRMA KOLASSI, ANNA TALIFERT,** du Théâtre de la Monnaie de Bruxelles, et à **UMBERTO VALDARNINI** de la Scala de Milan. **GABRIEL COURET**, Directeur de la scène à l'Opéra, est nommé professeur de **mise en scène lyrique.**

NINA TIKANOVA et **JACQUELINE FIGUS** enseigneront désormais la **danse classique**, la **danse moderne** étant toujours confiée à **KARIN WAEHNER** tandis que se poursuit le cours de **NIL HAHOUTOFF.**

Rappelons d'autre part les **disciplines d'application pratique immédiate** :

LA TECHNIQUE D'ENREGISTREMENT ET DE RADIO, professeur **JEAN-ETIENNE MARIE**, de la R.T.F., ouvre aux jeunes musiciens de passionnantes carrières à la radio et dans les firmes d'enregistrement (disque et film). Trois élèves de cette classe viennent d'être engagés à la R.T.F.; une autre a trouvé une situation en Amérique.

La **SCHOLA CANTORUM** a entrepris également la formation des futurs bibliothécaires, discothécaires et phonothécaires de la Radio.

LES SECTIONS DE PREPARATION AUX EXAMENS DE LA VILLE ET DE L'ETAT ET DE LA PREPARATION AU LYCEE LA FONTAINE, Direction **ANDRE MUSSON**, permet d'accéder à des situations stables dans l'Enseignement Musical Officiel. Nous rappelons que la **SCHOLA CANTORUM** assure également cette préparation par correspondance.

Citons enfin quelques classes qui ont pris un brillant départ l'an dernier :

Art Dramatique : Professeur **PIERRE BERTIN**, de la **Comédie Française**, assisté de **LEILA BEN SEDIRA** et d'**HELENE HINY**, classe parallèle à celle de **ROLAND JOUVE.**

Direction d'Orchestre : professeur **EDMUND PENDLETON.**

Classe d'Ensemble pour instruments à vent : Professeur **ARMAND BIRBAUM.**

Analyse Musicale, Professeur **PIERRE MAILLARD-VERGER** (Grand Prix de Rome).

Bien entendu, toutes les branches théoriques (Harmonie, Contrepoint, Fugue, Orchestration, Composition) et tous les instruments sont enseignés à tous les degrés et ce sans limite d'âge.

La participation à la **CHORALE** (direction : **RAYMOND BRYCKAERT**) ainsi qu'à l'**ORCHESTRE DE LA SCHOLA CANTORUM** (direction : **ANDRE MUSSON**) n'est pas seulement réservée aux élèves de l'école, mais, aussi à tous ceux qui le désirent (S'adreser au Secrétariat de la Schola.)

La **SCHOLA CANTORUM** aura un stand au Salon de l'Enfance et disposera, pour les concerts de ses jeunes élèves solistes, de sa Chorale et de son Orchestre, et pour les représentations de ses ballets d'élèves, de la salle de spectacle du Salon pendant 4 après-midi.

Enfin, dans les Studios d'enregistrement de la **SCHOLA CANTORUM**, se poursuit cette semaine l'enregistrement, pour le Chant du Monde, d'une série de disques consacrés au folklore, auquel ont participé deux professeurs de chant de l'Ecole : **IRENE JOACHIM** et **IRMA KOLASSI.**

LIVRES - MUSIQUE

(Suite de la page 23/51)

Chansonnier des enfants, Chants d'exécution facile harmonisés à deux parties, par A. RAVIZE. 1 vol. format 24×18 de 63 pages. Edit.: Bourrelier, 55, rue Saint-Placide, Paris-6e.

Voilà un livre très heureux pour des enfants de 5 à 10 ans. C'est-à-dire qu'écoles maternelles et petites classes des écoles primaires trouveront là de quoi faire vivre musicalement et joyeusement les jeunes enfants.

Un avant-propos substantiel de l'auteur renseigne suffisamment le maître qui, reconnaissant la pratique du chant à l'école, veut bien y apporter sa bonne volonté et sa compétence, si moyenne soit-elle.

Au reste, on connaît suffisamment le double sens artistique et pédagogique de Mlle Ravizé pour imaginer l'intérêt et la valeur de ce livre. Je souhaite qu'il se trouve bien vite là où il y a de jeunes enfants.

Voici quelques titres pris au hasard parmi les 57 chants harmonisés : *Le Meunier, Madam' la Mariée, Quand trois poules vont aux champs, La Petite Poule grise, Mon Père avait cinq cents moutons, L'Avocat, Dodo, l'enfant do, Noël provençal, D'où venez-vous Perrine ?*, etc.

Trois Danses chantées (*Canaries, Menuet, La Calotine*), cinq Divertissements (*Le lièvre et la tortue, le Leçon de calcul, La grosse mouche et la vitre, Soldats de quat' sous, Musique pour mirlitons*) complètent l'ensemble.

Les illustrations sont de A. Charpentier.

LES EDITIONS OUVRIÈRES

12, Avenue Sœur-Rosalie - PARIS-13e
C.C.P. Paris 1360-14

Max PINCHARD
Professeur d'Education Musicale

Introduction à l'Art Musical

Dans ces pages qui s'écartent résolument des histoires de la musique traditionnelles, l'auteur répond, sous une forme vivante et concrète, aux multiples problèmes posés par la connaissance de l'Art musical.

1. Son - Mélodie - Contrepoint et harmonie - Tonalité et modulation.
2. La voix - Les instruments de musique.
3. Esquisse d'une histoire des œuvres et des formes musicales.

1 Volume : 7,20 N.F.

CONNAISSANCE DE GEORGES MIGOT

Musicien Français

« Le compositeur dont les œuvres s'imposent tous les jours avec plus d'évidence et de force »

Style - Esthétique - Œuvres - Bibliographie

1 vol. av. exemples musicaux et 4 hors-texte

6,30 N.F.

A. DOMMEL-DIENY
Chargée de Cours à l'Institut de Musicologie de la Sorbonne

DOUZE DIALOGUES D'INITIATION A L'HARMONIE

CLASSIQUE
suivis de quelques notions de Solfège

« L'harmonie, moyen d'exploration et d'interprétation musicale **accessible à tous les musiciens.** »

Une brochure in-8° avec exemples, exercices et devoirs très simples **5,00 N.F.**

CHŒURS

Michelle-Odile GILLOT

CHANTONS en GRIS et ROSE

11 chansons chorales à 2, 3, 4 voix égales sur des poésies de **Maurice CAREME**

A la rencontre du Printemps	**Il était 3 petits sapins**
J'ai crié Avril	**Pluie d'été**
La Rose et le lilas	**Le Pinson**
Ciel gris	**Chanson de marche**
Muguet	**La neige**
	Berceuse pour Noël

1 recueil format 24×26 .... **3,80 N.F.**

Max PINCHARD

CHANSON VOLE

10 Chants populaires harmonisés pour 2 et 3 voix mixtes

1 Recueil 17,5×27,5 .... **3,30 N.F.**

AU JOLY JEU

15 Chants harmonisés pour 3 voix mixtes

1 Recueil 17,5×27,5 .... **2,40 N.F.**

Paul PITTION

LA MUSIQUE ET SON HISTOIRE

LES MUSICIENS - LES ŒUVRES - LES EPOQUES - LES FORMES

TOME I

Des origines à Beethoven

1 Vol. avec 150 ex. musicaux, 8 pages hors-texte
1 Discographie mobile .... **18 NF**

TOME II

Après Beethoven

La Période Romantique - La fin du XIXe Siècle
L'Epoque Moderne et Contemporaine

48 illustrations, 212 exemples musicaux, discographie, index général. 1 fort volume 14×23 .... **30 NF**

Se présentant comme une synthèse des connaissances actuelles de la Musique et de son Histoire, illustrées par l'exemple et par l'image, ce livre a le souci de considérer comme dignes d'intérêt toute esthétique et tout système. Il montre la place éminente que la musique a tenue, de tout temps, dans les civilisations les plus diverses.

LIVRE UNIQUE DE MUSIQUE ET DE CHANT

en 4 Années

A l'usage des Lycées, Collèges, Ecoles Normales, Cours Complémentaires

— Méthode progressive, claire, ordonnée.
— Exercices gradués et musicaux.
— Leçons simples s'appuyant sur des exemples tirés des chefs-d'œuvre.
— Nombreux chants en application des leçons.
— Résumés très importants d'Histoire de la Musique (de l'Antiquité à la période contemporaine).
— Illustrations commentées.

1re année	2e Année	3e Année	4e Année
4,00 NF.	**4,60 NF.**	**5,80 NF.**	**7,00 NF.**

Les 4 Tomes constituent un enseignement complet de la Musique (Théorie, Solfège, Chant, Histoire) jusqu'au Baccalauréat.

LIVRE UNIQUE DE DICTÉE MUSICALE

en un seul Cahier

Ouvrage destiné aux Professeurs d'Education musicale, aux Professeurs des classes de débutants dans les Conservatoires, et aux Instituteurs.

— 450 dictées musicales, toutes mélodiques.

Textes de 6 et 8 mesures, rarement de 12 ou 16 mesures, ces derniers pouvant être utilisés en composition.

Progression selon le plan adopté pour le LIVRE UNIQUE DE MUSIQUE ET DE CHANT, chaque chapitre ne traitant que d'une seule difficulté et offrant un très large éventail de textes, soit très simples, soit de difficulté moyenne.

Ouvrage qui peut être utilisé dans toutes les classes et quel que soit le niveau des élèves.

Prix : 5,60 NF.



TROMPETTES
TROMBONES
SAXOPHONES
CORNETS
CORNETS-TROMPETTES
BUGLES
CORS D'HARMONIE
BASSES
ALTOS
CORS ALTOS
LES MEILLEURS ARTISTES

Imprimé en France N° de Commission Paritaire : 28.511.

I.C.M., 63, rue Ramey - Paris-18e — Dépôt légal 4e trim. 1961 — Directeur-Gérant : A. MUSSON.